MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Edizioni
Ca'Foscari

Vol. 10
Luglio 2021

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

e-ISSN 2280-8841

Sommario

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2021/1/
DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2021/01

Rinascita/Revival
La riscoperta degli stili del passato nel XIX secolo (vol. I)

Renacimiento/Revival
El redescubrimiento de los estilos del pasado en el siglo XIX (vol. I)

Rebirth/Revival
The Rediscovery of the Styles of the Past in the XIX Century (vol. I)

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

Introduzione | Introducción | Introduction

Ana del Cid Mendoza
Universidad de Granada, España

Myriam Pilutti Namer
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Introduzione

Abbiamo scelto di celebrare il traguardo del decimo numero di *MDCCC1800* con una *call for papers* internazionale che invitasse a riflettere sulle rinascite artistiche e i revival degli stili delle arti del passato che hanno interessato 'il lungo Ottocento' europeo. Questa scelta, preparatoria alla celebrazione dei duecento anni dalla morte di Antonio Canova che ricorrono nel 2022, è da intendere come un modo per porre all'attenzione di un pubblico non di soli specialisti il ruolo centrale delle arti nella società inteso come dialettica tra stili di successo del passato e opere a questi ispirate di architetti e artisti nel presente. La *call for papers* ha avuto grande successo tanto che, complice l'emergenza sanitaria globale che stiamo vivendo, parte dei saggi selezionati sarà pubblicata nel prossimo volume. Sin dalla lettura delle ricerche contenute in questo primo volume, però, emerge chiaramente come gli studiosi che hanno aderito alla *call for papers* abbiano risposto con convinzione all'invito a considerare il fenomeno del revival come strettamente connesso ad azioni individuali e collettive di artisti e committenti rivolte all'elaborazione di opere originali destinate a dare forma e a ornare numerosi luoghi dell'Europa e del mondo, oltre a esercitare una profonda influenza sugli ambienti politici e culturali sia del diciannovesimo che del ventesimo secolo.

Il volume si apre, infatti, con uno studio di **Jorge García Sánchez** su un nucleo di disegni, corredati di misure, realizzati da Isidro Velázquez (1765-1829) alla fine del diciottesimo secolo a Roma e dintorni durante un soggiorno finanziato dalla Corona spagnola, di recente entrati a far parte delle collezioni dalla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid; questi preziosi schizzi di edifici antichi rivelano i tratti principali del metodo usato dall'architetto madrileno e i suoi legami professionali con altri *pensionados* dell'epoca.

Poco noto è, invece, il rapporto del 'romantico' Eugène Delacroix (1798-1863) con l'arte della Roma antica, delineato da **Friederike Vosskamp** nel suo studio sul ciclo pittorico *Quatre saisons*. Progettati nel 1821, i quattro dipinti erano destinati a decorare, a Parigi, la sala da pranzo dell'*hôtel particulier* di François-Joseph Talma (1763-1826), e riprendono temi e iconografie classici reinterpretandoli con tratti caratteristici del grande Maestro.

Nel cuore della capitale francese ci conduce anche **Guillaume Nicoud**, che effettua un'analisi approfondita del dibattito storiografico che accompagnò e seguì il completamento del palazzo del Louvre nel 1800 e il progetto di collegarlo alle Tuileries, dimostrando come il cantiere – caratterizzato da costante riflessione sulle preesistenze architettoniche – abbia costituito un episodio fondamentale per lo sviluppo dello storicismo francese.

Giovanna D'Amia spiega, invece, nel suo articolo, come lo stile bramantesco o lombardesco, così come teorizzato dalla storiografia locale nei primi decenni del diciannovesimo secolo, abbia favorito, nel periodo dell'unificazione italiana, il rinnovamento del linguaggio dell'architettura residenziale milanese – in seguito ampiamente diffuso nei territori limitrofi – nonché la varietà nell'utilizzo di preziosi elementi decorativi in terracotta.

Ancora, **Lynda S. Mulvin** rivendica l'importante ruolo dell'architetto irlandese James Cavanah Murphy quale pioniere nella ricerca e nella conoscenza dello stile architettonico gotico e moresco nella penisola iberica e, di conseguenza, quale promotore dei revival stilistici europei. Questo saggio

si concentra sull'influsso tangibile che l'opera di documentazione di Murphy ebbe sull'uso dell'ornamentazione e del colore nella teoria e nella prassi architettonica del diciannovesimo secolo.

L'urbanistica è invece oggetto della ricerca di **Emma Filipponi**, che si sofferma sul processo di espropriazione degli edifici ecclesiastici e sul loro riutilizzo come strutture pubbliche attuato dalla nuova amministrazione napoleonica nell'area lagunare veneziana, avvenuto tra il 1805 e il 1808; numerose fonti bibliografiche e archivistiche dimostrano la radicale riorganizzazione urbana e le trasformazioni architettoniche che Venezia subì come conseguenza dell'applicazione di pratiche importate dalla Francia.

Di scultura trattano, invece, i due saggi seguenti. **Maria João Neto** indaga le diverse collocazioni che a Lisbona ebbe la statua di Sant'Antonio eseguita dallo scultore John Charles Rossi su richiesta dell'eccentrico William Beckford. Questo itinerario, che si snoda dall'abbazia neogotica di Fonthill sino al palazzo neo-arabo di Monserrate, passando per l'oratorio di Lansdown Tower, evidenza il ruolo centrale che la statua ebbe nei progetti architettonici e nella visione estetica di Beckford.

Federica Vermot sviluppa, invece, a partire dalla lettura critica di giornali e riviste, una argomentata riflessione sull'influsso che la scultura del Rinascimento fiorentino ebbe sugli artisti francesi nel periodo compreso tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento, portando ispirazione e rinnovato slancio nella realizzazione di opere originali.

Daniele Galleni, infine, ci conduce alle soglie del ventesimo secolo con una approfondita disamina, corredata di un nutrito *corpus* di immagini, dell'opera del decoratore Augusto Burchi. Le alterne fortune dei suoi lavori, in maggioranza tramandati e in piccola ma preziosa parte conservati, bene esemplificano il rapporto dinamico che intercorre tra artisti e società, e come le arti del passato debbano parlare al presente, ed avervi un percepibile ruolo, per essere fonte di ispirazione di opere originali.

Introducción

Hemos decidido celebrar el hito del décimo número de *MDCCC1800* con un *call for papers* internacional que invitara a reflexionar sobre los renacimientos artísticos y los *revivals* de los estilos de las artes del pasado que han afectado al 'largo siglo XIX' europeo. Esta decisión, previa a la celebración en 2022 de los doscientos años de la muerte de Antonio Canova, se debe interpretar como una forma de llamar la atención del público, y no solo de los especialistas, sobre el papel central de las artes en la sociedad, entendido como una dialéctica entre los estilos más prolíficos del pasado y las obras inspiradas en ellos realizadas por arquitectos y artistas actuales.

Debido al gran éxito del *call for papers*, así como a la situación que venimos atravesando a causa de la emergencia sanitaria mundial, una parte de los artículos seleccionados se publicará en el próximo número de la revista. De la lectura de las investigaciones recogidas en este primer volumen, se desprende claramente que los estudiosos que han participado en esta convocatoria han respondido con convicción a nuestra invitación a considerar el fenómeno del *revival* como estrechamente vinculado a acciones individuales y colectivas de artistas y mecenas que tienen como objetivo la elaboración de obras originales destinadas a dar forma y a embellecer numerosos lugares de Europa y del mundo, así como a ejercer una profunda influencia en los ambientes políticos y culturales de los siglos XIX y XX.

Este volumen, de hecho, se abre con un estudio de **Jorge García Sánchez** sobre una selección de los dibujos que fueron realizados por Isidro Velázquez (1765-1829) a finales del XVIII en Roma y alrededores, durante una estancia financiada por la Corona española, y que han sido incorporados recientemente a la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Estos apuntes de edificios de la Antigüedad, con anotaciones y medidas, revelan las claves del método empleado por el arquitecto madrileño y su vinculación profesional con otros pensionados contemporáneos.

Poco conocida, en cambio, es la relación del "romántico" Eugène Delacroix (1798-1863) con el arte de la antigua Roma, esbozada por **Friederike Vosskamp** en su estudio sobre el ciclo pictórico *Quatre saisons*. Proyectados en 1821, los cuatro lienzos estaban destinados a decorar el comedor del *hôtel particulier* de François-Joseph Talma (1763-1826) en París y retoman iconografías y temas clásicos, reinterpretándolos con rasgos característicos del gran maestro.

Al corazón de la capital francesa nos lleva también **Guillaume Nicoud**, quien realiza un análisis profundo del debate historiográfico que acompañó y siguió a la finalización del palacio del Louvre en 1800 y al proyecto para conectarlo con las Tullerías, demostrando cómo la obra –caracterizada por una constante reflexión sobre las preexistencias ar-

e-ISSN 2280-8841

quitectónicas– constituyó un episodio fundamental para el desarrollo del historicismo francés.

Por su parte, **Giovanna D'Amia** expone en su artículo el modo en que el *estilo bramantesco* o *lombardesco*, así formulado por la historiografía local de las primeras décadas del siglo XIX, favoreció durante el periodo de la unificación italiana la renovación lingüística de la arquitectura residencial milanesa –que luego se extendió ampliamente en los territorios vecinos–, así como la riqueza y la difusión de los elementos decorativos de terracota.

Lynda S. Mulvin reivindica la verdadera magnitud del arquitecto irlandés James Cavanah Murphy (1760-1814) como pionero en la investigación y la divulgación de los edificios góticos y árabes de la península ibérica y, en consecuencia, como promotor de los *revivals* estilísticos europeos. Este ensayo se centra en los efectos concretos que el trabajo documental de Murphy produjo en el uso de la ornamentación y el color en la teoría y la práctica arquitectónicas del siglo XIX.

El planeamiento urbano es, en cambio, el tema de la investigación de **Emma Filipponi**, quien se centra en el proceso de expropiación de edificios eclesiásticos y su reutilización como equipamientos públicos efectuado por la nueva administración napoleónica entre 1805 y 1808 en el área de la laguna veneciana. Numerosas fuentes bibliográficas y archivísticas demuestran la radical reorganización urbana y las transformaciones arquitectónicas que experimentó Venecia como resultado de la aplicación de unas prácticas importadas de Francia.

A diferencia del resto, los dos artículos siguientes versan sobre escultura. **Maria João Neto** indaga las diversas localizaciones que ha tenido la imagen de san Antonio de Lisboa realizada por el escultor británico John Charles Rossi (1762-1839) a petición del excéntrico William Beckford. Este itinerario, que va desde la abadía neogótica de Fonthill hasta el palacio neoárabe de Monserrate, pasando por el oratorio de Lansdown Tower, evidencia la importancia de la mencionada estatua en los proyectos arquitectónicos y en la visión estética de Beckford.

En su caso, **Federica Vermot** desarrolla, a partir de la lectura crítica de periódicos y revistas, una reflexión razonada sobre la influencia que la escultura renacentista florentina tuvo sobre los artistas franceses en el período comprendido entre los años 60 y 80 del XIX, aportando inspiración y renovado impulso a la creación de obras originales.

Finalmente, **Daniele Galleni** nos lleva al umbral del siglo XX con un exhaustivo análisis, acompañado de un nutrido corpus de imágenes, de la obra del pintor decorador Augusto Burchi (1853-1919). La desigual suerte que han corrido sus creaciones, la mayoría desaparecidas y solo una pequeña pero valiosa parte de ellas conservada, ejemplifica la relación dinámica que existe entre los artistas y la sociedad, y cómo las artes del pasado deben hablar con el presente y desempeñar en él un papel perceptible siendo fuente de inspiración de obras originales.

Introduction

At *MDCCC1800* we decided to celebrate the milestone of the tenth issue by launching an international call for papers aimed at exploring the revivals of the styles of the arts of the past that marked 'the long nineteenth century' in Europe. This choice – that is preparatory to the celebration of the two hundredth anniversary of the death of Antonio Canova in 2022 – is to be understood as a way of bringing to the attention of an audience of non-specialists the central role of the arts in society, seen as a dialectic process between successful styles of the past and works inspired by them in the present.

The call for papers has been very successful, to the extent that, due to the ongoing global health emergency, we opted for publishing a number of the selected papers in the volume of the next year (11, 2022). However, it is evident from the papers included in this first volume that the scholars who answered the call for papers responded with enthusiasm to the invitation to consider the phenomenon of nineteenth century revivals as highly connected to the individual and collective efforts of artists and patrons in creating original artworks that would mould and decorate numerous sites in Europe and around the world, as well as exerting a deep influence on the political and cultural environments of both the nineteenth and the twentieth centuries.

The book opens with a study by **Jorge García Sánchez** on a corpus of drawings and measurements made by Isidro Velázquez (1765-1829) at the end of the 18th century in and around Rome during a stay financed by the Spanish Crown, recently included in the collections of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando of Madrid. These exquisite sketches of ancient buildings provide an insight into the methods used by the architect and his professional links with other *pensionados* of the time.

As outlined by **Friederike Vosskamp** in the next paper, consisting in the study of the *Quatre saisons*

pictorial cycle, the relationship between the 'romantic' Eugène Delacroix (1798-1863) and the art of ancient Rome is relatively unknown. Designed in 1821, the four paintings were destined to decorate the dining room of the *hôtel particulier* of François-Joseph Talma (1763-1826) in Paris, and recall classical themes and iconographies reinterpreted by the great Master.

Guillaume Nicoud also takes us to the heart of the capital city of France. He carries out an in-depth analysis of the historiographic debate that followed the completion of the Louvre Palace in 1800 and the project to link it to the Tuileries, illustrating how the building site itself – whose development was guided by a constant concern for pre-existing architecture – constituted a key episode in the development of French historicism.

Giovanna D'Amia, on the other hand, discusses in her paper how the *bramantesco* or *lombardesco* style, as theorised by local historiography in the first decades of the 19th century, promoted, during the period of Italian unification, the use of precious decorative elements in terracotta as well as the renewal of the architectural language of Milanese residential architecture that was then widely used in the surrounding territories.

In the following paper, **Lynda S. Mulvin** affirms the importance of Irish architect James Cavanah Murphy (1760-1814) as a pioneer in the research and knowledge of Gothic and Moorish architectural style in the Iberian Peninsula and, consequently, as a promoter of European stylistic revivals. This essay focuses on the tangible influence that Murphy's documentation work had on the use of ornament and colour in nineteenth century architectural theory and practice.

Urban planning is the subject of the paper of **Emma Filipponi**, who investigates the process of expropriation of ecclesiastical buildings and their reuse as public structures by the new Napoleonic administration in the Venetian lagoon area between 1805 and 1808. Several bibliographic and archival sources show the radical urban reorganisation and architectural transformations of the city of Venice as a consequence of the adoption of practices imported from France.

The following two essays deal with sculpture. **Maria João Neto** investigates the different locations in Lisbon of the statue of St Anthony that had been carved by the sculptor John Charles Rossi (1762-1839) at the request of the eccentric William Beckford (1760-1844). This itinerary leads us from the neo-Gothic abbey of Fonthill to the neo-Arab palace of Monserrate, via the oratory of Lansdown Tower, emphasizing the central role that the statue played in Beckford's architectural projects and aesthetic vision.

Federica Vermot, on the other hand, on the basis of a critical reading of newspapers and magazines, provides an argumentative analysis of the influence that Florentine Renaissance sculpture had on French artists between the 1860s and 1880s, bringing inspiration and renewed impetus to the creation of original works.

Finally, **Daniele Galleni** takes us to the threshold of the 20th century with an in-depth discussion of the work of the decorator Augusto Burchi (1853-1919), supported by an extensive corpus of images. The alternating fortunes of his artworks, that for the most part are known but just for a small but significant part are actually conserved, could be considered a fitting example of the dynamic relationship that occurs between artists and society, and prove that the arts of the past should play a significant role in the present in order to become a source of inspiration for original works.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 10 – Luglio 2021

La collezione di disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando di Madrid
Monumenti dell'antica Roma e altri appunti

Jorge García Sánchez
Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract Isidro González Velázquez's experiences and works in Italy, sponsored by the monarch Charles IV with the purpose of studying the antiquities of Rome, are better known than those of the rest of the Spanish *pensionados* of the eighteenth century, thanks to the conservation of plans, drawings and documents of the architect in different institutions. Recently, the Real Academia de San Fernando acquired an important collection of drawings with measures by Velázquez, mostly related to classical monuments. This collection comes to enlighten the fieldwork system of Velázquez, and in general of the students of architecture of his time, the state of conservation of the constructions he was interested in (the temples of the Forum, the Theatre of Marcellus, the Forum of Augustus, etc.) and the professional relationships that he established in order to carry out the measurement of these classical buildings.

Keywords Isidro González Velázquez. Real Academia de San Fernando. 19th century Rome. Ancient Rome. Temple of Antoninus and Faustina. Theatre of Marcellus. Forum of Augustus. Charles Heathcote Tatham. Villa Borghese.

Il panorama della ricerca sugli artisti spagnoli che si recarono in Italia – in particolare, a Roma – nel diciottesimo secolo, sovvenzionati dalla Real Academia de San Fernando o dalla Corona, così come sugli artisti che viaggiarono a spese proprie o finanziati da un mecenate in particolare, si è ravvivato negli ultimi anni grazie alle pubblicazioni sui taccuini di diversi pittori, il cui interesse estetico e documentale è stato reso pubblico in occasione di recenti esposizioni museali.[1] Quello più noto e più volte analizzato è il quaderno italiano di Francisco de Goya, acquistato nel 1993 dal Museo Nazionale del Prado. A questo si aggiungono i tre quaderni di José del Castillo, quello di Mariano Salvador Maella, conservati nella medesima istituzione (quest'ultimo venne aggiunto ai fondi del Prado

Il presente articolo è stato realizzato durante un soggiorno in qualità di Visiting Scholar presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, tra il settembre e il novembre del 2020. Colgo l'occasione per ringraziare il suddetto Dipartimento e il Professor Luigi Sperti per la loro accoglienza. Sono inoltre grato alla Dott.ssa Myriam Pilutti Namer per la revisione editoriale del testo.

1 Ad esempio, quella tenuta presso il Museo Nacional del Prado tra l'ottobre del 2013 e il febbraio del 2014. Cf. Matilla Rodríguez, Zolle 2013a.

Peer review

Submitted 2021-03-03
Accepted 2021-03-31
Published 2021-07-26

Open access

Citation García Sánchez, J. (2021). "La collezione di disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando di Madrid. Monumenti dell'antica Roma e altri appunti". *MDCCC*, 10, 11-44.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2021/01/001

nel 2005), il quaderno di Domingo Álvarez Enciso, che si trova presso il Museo Nazionale d'Arte della Catalogna dal 1957 e, infine, quello di Antonio Primo, in questo caso uno scultore, contenuto nel catalogo del Meadows Museum di Dallas (Matilla, Zolle 2013b; Gallego García 2013; 2016). Le pagine di questi quaderni di appunti rivelano informazioni fondamentali sull'esperienza biografica del viaggio in Italia dei rispettivi autori, poiché in essi vennero plasmate, attraverso tavole e bozzetti, le impressioni acquisite quotidianamente nel corso delle loro visite a musei, chiese, ville nobiliari, e delle loro escursioni nei dintorni di Roma, al punto da trasformare questi libretti in un elenco dei modelli pittorici e scultorei alla base della formazione artistica dell'epoca. I pittori che hanno dipinto la vita quotidiana degli artisti, come Hubert Robert (1733-1808), grazie ai propri disegni ci permettono di comprendere in quale modo i giovani artisti facessero uso di questi quaderni: seduti per terra nei Musei Capitolini o nei giardini, a copiare vestigia dell'arte antica; o sparpagliati per i portici dei palazzi a riprodurne le statue romane.

1 I disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando a Madrid

A differenza dei bozzetti degli artisti citati, finora è passata piuttosto inosservata una collezione di schizzi corredati di misure realizzati dall'architetto madrileno Isidro González Velázquez (1765-1840), ubicata anch'essa presso la Real Academia de San Fernando a Madrid. Tale trascuratezza è probabilmente dovuta alla sua recente acquisizione mediante il lascito economico che Fernando Guitarte y García de la Torre donò all'Academia, lascito che è servito ad acquistare la collezione dai discendenti dell'architetto.[2]

Questa raccolta di 169 *papeles* sfusi era già disponibile per la libera consultazione sulla pagina web dell'istituzione, dopo che Maria Giulia Rinaldi, Paloma Matesanz ed Esmeralda Toribio avevano meritoriamente catalogato tutti i fogli nel 2020. A tale processo di catalogazione hanno collaborato, tra gli altri specialisti, i dottori Lucrezia Ungaro, Claudia Valeri, José Maria Luzón Nogué e il sottoscritto, seppure in modo parziale.[3] Parlare di *papeles* non è scontato: sebbene la maggioranza di quei 169 fogli contenga, tra le altre cose, bozzetti pieni di misure precise di monumenti romani, alcuni di questi fogli presentano annotazioni numeriche scarsamente o per nulla corredate da una rappresentazione grafica (IGV-109-111 e 148), la trascrizione di un'iscrizione tardo-antica (IGV-141-143) o l'occhiello che apporta il titolo e riguarda lo studio di un edificio o di alcuni elementi ingegneristici (come IGV-017, nel caso del Tempio di Vesta a Tivoli, o IGV-115, in quello dei mulini sulle barche del Tevere). Il presente lavoro non intende fornire un commento su ciascuno dei disegni di Isidro Velázquez, nome con cui firmava le proprie opere; l'intenzione è quella di concentrarsi su una selezione di questi, ovvero sui disegni che contengono i risultati della sua attività sul campo tra le vestigia dell'antichità e che ci svelano il suo metodo di lavoro; inoltre, lo scopo è di metterli in relazione con altri disegni e piante dell'architetto che sono giunti fino a noi; allo stesso modo, verrà fornito un commento sintetico su alcuni disegni significativi che si collegano alle relazioni artistiche e professionali che l'artista stabilì a Roma, attorno a Villa Borghese. Qualora si desiderasse approfondire le caratteristiche dell'intera collezione grafica e verificare la varietà delle tematiche affrontate, rimando alla consultazione della banca dati messa a disposizione dall'Academia nella sezione dedicata alle collezioni di architettura. Oltre ai già citati appunti tecnici sulle edificazioni antiche, l'architetto spagnolo disegnò fabbriche moderne, come l'Arsenale del Porto di Ripa Grande e il palazzo di Caprarola (IGV-021 e 035-049); si interessò agli aspetti decorativi della macchina teatrale e della copertura del Teatro Argentina, al sistema di circolazione e immagazzinamento delle acque e alle pompe nelle case e nei palazzi di Roma (inclusi i dispositivi idraulici del Collegio Romano e del Palazzo Borghese, IGV-079-080), oltre ai già menzionati mulini sopra i natanti sul Tevere e ad altre strutture idrauliche (IGV-006, 074-084, 115-22); tracciò a matita, e poi ripassò a colori, le corone di acanto, i caulicoli e i fiori di abaco dei capitelli corinzi, probabilmente del Pantheon, e registrò le proporzioni di basi e capitelli (IGV-023-034).

Isidro Velázquez rappresenta senza dubbio la figura più suggestiva tra tutti gli architetti spa-

2 Sebbene sulla pagina web dell'Academia risulti acquisita nel 2018, mi è stato possibile consultarla già dalla fine del 2016. https://www.academiacolecciones.com/arquitectura/isidro-gonzalez-velazquez.php.

3 Notizia pubblicata in datata 29 luglio del 2020 all'indirizzo https://www.academiacolecciones.com/noticias/?id=concluida-la-catalogacion-del-fondo-de-dibujos-italianos-de-isidro-gonzalez-velazquez.

gnoli che viaggiarono a Roma nella seconda metà del diciottesimo secolo.[4] Si trattenne in Italia dal dicembre del 1791 al settembre del 1796, sovvenzionato direttamente dal monarca Carlo IV anziché dalla Real Academia de San Fernando, come accadeva di solito e come era avvenuto anche per lo stesso maestro di Velázquez, il famoso Juan de Villanueva, trenta anni prima. Per questo motivo godette di una certa libertà professionale nei movimenti e nella scelta dei modelli architettonici, libertà di cui non usufruirono gli altri architetti *pensionados* ('borsisti') nella Roma di quegli anni, Silvestre Pérez (1767-1825) ed Evaristo del Castillo (1769-1798), stipendiati dall'Academia di Madrid e, pertanto, obbligati ad adempiere a un programma imposto. Quest'ultimo consisteva nell'invio annuale di disegni architettonici, che dimostrassero la competenza, la messa a frutto del soggiorno romano e il progresso del borsista. Questi *envios* ('invii') erano valutati dalla corporazione artistica secondo un programma rimasto invariato sin da quando la prima tornata di *pensionados* aveva messo piede a Roma nel 1747.[5] Occorre sottolineare una differenza fondamentale tra l'esperienza di Isidro Velázquez e quella dei suoi compagni Pérez e Castillo: questi poté, infatti, viaggiare nell'Italia meridionale, dove visitò Pompei, Paestum e Pozzuoli, oltre a una serie di località del centro e del nord (in Toscana, Lombardia e Veneto). Non vi è alcun borsista di cui si conoscano tanti disegni, distribuiti tra la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Real Academia de San Fernando e varie collezioni private, ai quali si aggiungono gli schizzi di cui tratterò in questa sede. Non sono sopravvissuti schizzi con misure né dei *pensionados* anteriori né di quelli posteriori a Isidro Velázquez, dato che il *Libro de barios adornossacados de las mejores fabricas de Roma asi antiguas como modernas [...],* a opera di Domingo Lois Monteagudo e relativo al suo soggiorno a Roma insieme a Juan de Villanueva dal 1759 al 1764, ha un significato diverso, poiché non riporta progetti architettonici né misure; gli *adornos* a cui si fa riferimento nel titolo sono capitelli, sculture, aree, fregi, fontane, vasi eccetera che Monteagudo mise su carta nel corso delle sue peregrinazioni nei giardini delle ville, delle sale dei musei, delle chiese e, senza dubbio, davanti ai monumenti, a guisa di catalogo personale da cui trarre ispirazione per la decorazione dei progetti architettonici posteriori, una volta tornato in Spagna (Cervera Vera 1985; Díez del Corral 2014). I *pensionados* che si attenevano ai dettami della Real Academia de San Fernando ricevevano istruzioni – più o meno precise – imposte dal corpo docente dell'istituzione: in esse – come indicato dal regolamento degli scultori del 1758 – si richiedeva ai *pensionados* di portare sempre con sé i «*libros de memoria*», taccuini su cui appuntare le opere più significative incontrate nei templi, nei palazzi, nei giardini, segnalandovi specificatamente anche le fonti (Alonso Sánchez 1976, 98). I già citati architetti compagni di Isidro Velázquez, ovvero Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, furono insistentemente esortati a prendere sempre appunti in ogni momento del processo di misurazione delle rovine e a riflettere sui loro pregi e difetti: i resti del passato, infatti, non si dovevano soltanto visitare, ma anche studiare, e vi ci si doveva approcciare con serietà e competenza per decifrarne la logica costruttiva. Sappiamo che l'Academia non si faceva carico di pagare i fogli che i *pensionados* scarabocchiavano con i loro abbozzi precedenti, ma solo quelli che contenevano il progetto definitivo inviato a Madrid, almeno secondo quanto indicato a Juan de Villanueva e a Domingo Lois Monteagudo nel 1759.[6]

Le carte di Velázquez sono carte sparse che non compongono un vero e proprio taccuino, per quanto la loro funzione sia la medesima di questi album rilegati: le immagini ivi contenute funsero talora da base per più ampi progetti di studio architettonico dell'edilizia romana, talaltra rimasero su carta come possibili riferimenti per il futuro, mentre in altri casi si trattò di meri capricci e intuizioni del momento. La raccolta più simile a quella dell'Academia qui in esame appartiene all'architetto britannico John Soane e si trova presso l'omonimo museo di Londra. Nei fondi di altre istituzioni londinesi come il Victoria and Albert Museum e il Royal Institute of British Architects (RIBA) figurano libricini di schizzi e bozzetti di altri architetti di nazionalità inglese: nella prima si trovano *The Franco-Italian Album* (1749-55) di William Chambers e i disegni di Charles Heathcote Tatham (realizzati durante il suo viaggio in Italia tra il 1794 e il 1796); nella seconda, i blocchi da disegno di John e Robert Adam, datati tra il 1748 e il 1750, in cui traspare lo spirito decorativo del *Libro de barios adornos* di Monteagudo, con il quale mostrano numerose affinità. I fogli sciolti di Soane, ai quali si possono collega-

4 Per quanto riguarda il viaggio a Roma di questo architetto, cf. Navascvués Palacio 1982, 70-1, 161-3; García Sánchez 2002; 2011a, 75-92; Moleón 2003, 313-29; 2009, 19-42.

5 Notizie generali sulle borse di studio in architettura si trovano in García Sánchez 2004; 2006; 2013.

6 Archivo de la Real Academia de San Fernando (da ora in poi RABASF). Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-69, sig. 3-82. Junta ordinaria di 29 aprile del 1759, 48.

e-ISSN 2280-8841

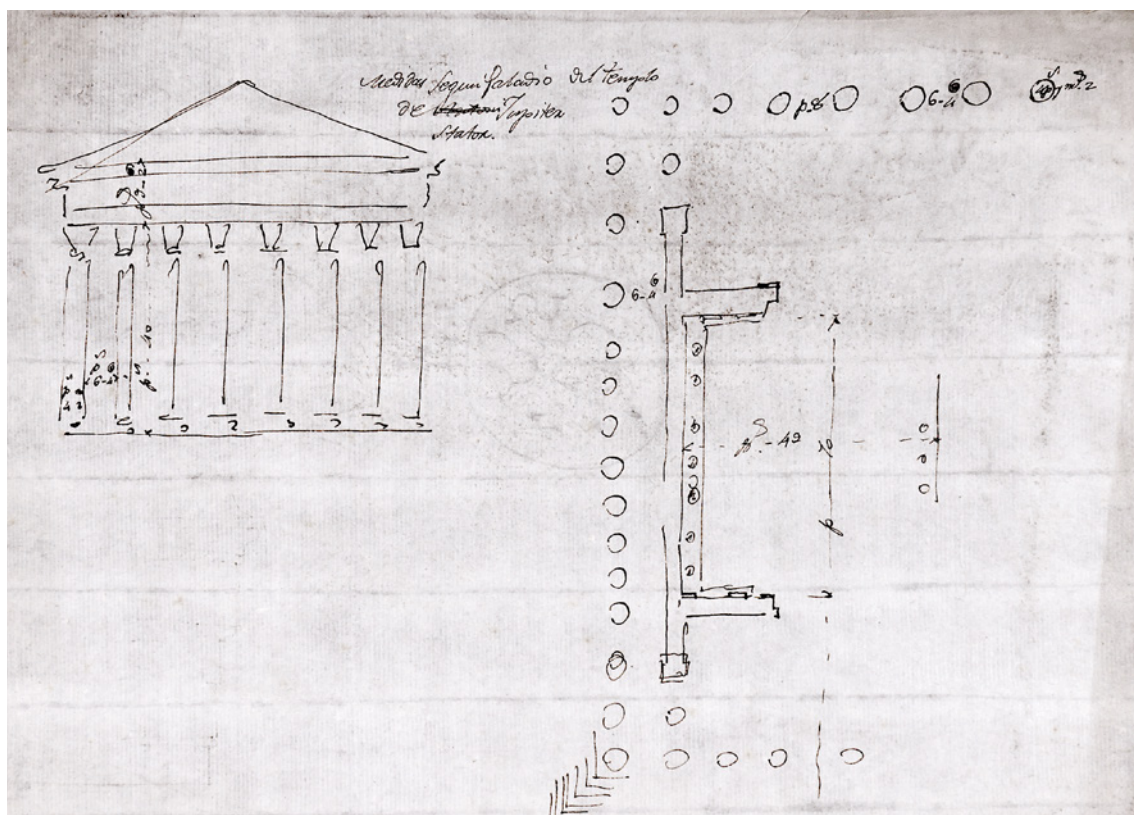



Figura 1 Isidro Velázquez, *Misure del Tempio di Giove Statore secondo Palladio*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-132. Foto © RABASF

re quelli di James Stuart raffiguranti chiese e palazzi di Venezia e Firenze (1750) conservati presso il RIBA ed eseguiti dal 1778 al 1780, costituiscono dei veri «measured drawings» di architettura, gran parte dei quali riguarda monumenti romani, chiese e i palazzi, a cui occorre aggiungere un paio di «Italian sketchbooks» e un quaderno di schizzi, anch'esso fitto di disegni con misure di monumenti romani (ad esempio, del Colosseo e del portico di Ottavia) e testimonianze del suo passaggio per Pozzuoli, Pompei, Paestum, Napoli e altre località.[7] Tornerò più avanti su alcuni dei personaggi citati e sulle loro opere.

In concordanza con i disegni conservati presso la Biblioteca Nacional de España, i bozzetti di Isidro Velázquez racchiudono l'intero lavoro di un *pensionado* attorno alla pianificazione dello studio di un monumento, quello che i borsisti ufficiali dell'Academia indicavano con il termine di '*envío*'. Il primo passo era costituito dalla ricerca nella biblioteca delle fonti greco-romane e dei passi dei celebri trattatisti rinascimentali che avevano scritto su un determinato edificio o glossato l'opera di Vitruvio, come Serlio, Palladio, Vignola, Daniele Barbaro e Claude Perrault, secondo le indicazioni delle regolamentazioni accademiche. Se si osservano IGV-169 e i disegni IGV-50, IGV-132 e IGV-147, è possibile visualizzare un'esemplificazione di questa attività. Qui Velázquez riportò l'indice dei primi volumi di *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-24) di Bernard de Montfaucon, con l'elenco manoscritto di alcuni dei monumenti che in seguito sarebbero stati oggetto della sua attenzione, così come i templi di Antonino e Faustina,

7 Mi riferisco a *Italian Sketches and Mema, 1778-79* (SM volumen 164), *Italian Sketches, 1779* (SM volume 39) e *Notes Italy & Italian Language, 1780* (SM volume 162). I disegni con misure si trovano in *Soane in Italy: Measured Drawings Made or Copied, 1778-80*. I taccuini e disegni degli autori citati sono accessibili attraverso i cataloghi online delle rispettive istituzioni.

e-ISSN 2280-8841

di Giove Statore, di Vesta e della Sibilla a Tivoli e quello di Nimes (la Maison Carrée),[8] l'Anfiteatro Castrense e il Teatro di Marcello, su cui torneremo più avanti, dato l'interesse che ne suscita la pianta.[9] Non è possibile localizzare le indagini bibliografiche di Velázquez in una biblioteca specifica ma, grazie al *Diario* del drammaturgo Leandro Fernández de Moratín, sovvenzionato dal politico Manuel Godoy perché si formasse nei campi della letteratura e della drammaturgia in Italia (1793-96), sappiamo che almeno i borsisti Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo frequentavano abitualmente sia la Biblioteca Vaticana sia quella della Sapienza, luoghi dove potevano incontrare gli ex gesuiti spagnoli residenti a Roma (Fernández de Moratín 1968, 122, 159). Con grande probabilità Velázquez avrebbe potuto far parte di questo gruppo di compatrioti che avevano accesso ai volumi della Vaticana con maggiore o minore disinvoltura in base ai servigi del Bibliotecario della Santa Chiesa dal 1779, e Segretario di Stato, il cardinale di origine spagnola Francesco Saverio de Zelada. L'abate Juan Andrés, contemporaneo di Velázquez, tuttavia, si lamentava del disordine dei cataloghi e del fatto che, nonostante il *billete* scritto a mano da Zelada, era quasi impossibile che i custodi, spesso assenti, aprissero gli armadi che conservavano i preziosi libri e manoscritti, e lo stesso Moratín alludeva alle difficoltà insite in una sede in cui ogni richiesta implicava una chiave, una serratura e un permesso, fino al punto da indurre un intellettuale a perdere la voglia di farsi una cultura (Andrés y Morell 2004, 77-80; Fernández de Moratín 1988, 339). Molto diverse risultarono le visite dell'inquisitore Nicolás Rodríguez Laso nel 1788, o dell'umanista José Viera y Clavijo nel 1780, che accompagnava nel suo Grand Tour il marchese di Santa Cruz, ai quali furono mostrate le opere più antiche e rare; Zelada ricevette personalmente Viera y Clavijo e i relativi accompagnatori, e li omaggiò con cioccolata e sorbetti (Rodríguez Laso 2006, 507-8; Viera y Clavijo 2006, 94-5).[10]

Tornando ai disegni, il borsista di Carlo IV incluse in essi le misure indicate da Palladio e Desgodetz per il Tempio di Antonino e Faustina, e del primo architetto anche le misure che aveva preso del Tempio di Giove Statore, il cui nome, com'è noto, veniva attribuito all'epoca al luogo di culto di Castore e Polluce, famoso per le sue tre colonne, che si ergevano nel Foro e le cui proporzioni l'architetto madrileno si propose di determinare **[fig. 1]**. La normativa redatta specificamente per Pérez e Castillo nel 1791 imponeva che i resti architettonici che avrebbero disegnato venissero misurati *in situ* e non copiati dalle stampe, sebbene si ricordasse loro che era necessario consultare sia quelle che i libri per controllarne il contenuto, secondo quanto avveniva in ambito archeologico.[11] Curiosamente, alcuni decenni prima, ed esclusivamente per abbassare il costo delle impalcature e degli operai necessari ad affrontare i progetti di studio, l'Academia aveva acconsentito che Domingo Lois Monteagudo eseguisse una misurazione soltanto parziale del Pantheon e che completasse il resto delle informazioni rivolgendosi al volume di Antoine de Desgodetz su *Les edifices de Rome dessinés et mesurés très exactement* (Parigi, 1682), che Monteagudo esaminò presso la biblioteca di Palazzo Corsini (López de Meneses 1934, 31). I piani prodotti e le misure calcolate dagli architetti spagnoli e dai loro colleghi europei passavano allora attraverso il filtro dei principi stabiliti dagli eruditi rinascimentali e illuministi che li precedettero nello studio delle vestigia classiche e soprattutto da quelli di Desgodetz. Si sentivano orgogliosi di poter correggere gli errori commessi dal francese, ad esempio nel caso del Tempio di Vesta a Tivoli o di quello di Giove Statore, di cui aveva modificato le proporzioni per adattarlo alla sua ricostruzione ideale, e confrontavano le sue misure con quelle raccolte nelle ultime esplorazioni tra le rovine, criticando la sua maniera anacronistica di rappresentare la realtà (Pinon, Amprimoz 1988, 86-7; Salmon 2000, 35, 38). In fin dei conti, anche Desgodetz aveva pensato di verificare le proporzioni delle antichità romane convinto che i suoi predecessori non avessero eseguito tale compito con la medesima accuratezza, seppure rinfacciasse le inesattezze commesse da Palladio, Serlio, Labacco e Roland Fréart de Chambray a causa degli operai che avevano impiegato, incapaci di raggiungere le parti superiori dei monu-

8 Al suo ritorno in Spagna nel 1796, l'architetto studiò a Nimes la Maison Carrée, quelli noti come Bagni di Diana e il Pont du Gard. Cf. *Galería de Ingenios Contemporáneos* 1836, 3.

9 Qui Velázquez commise un errore nel segnalare l'esposizione del francese sul Teatro di Marcello e l'inclusione della sua pianta in II, 2, invece che in III, 2 (Mountfaucon 1772, 236, fig. CXL).

10 Nel suo viaggio in Italia del 1770, e con il cardinale Albani ancora direttore della Biblioteca Vaticana, il compositore Charles Burney segnalava che per accedere all'istituzione, consultare libri e manoscritti e prendere appunti, bisognava soltanto redigere una memoria, che compilò lo stesso Albani. Cf. Burney 2014, 312-13.

11 Archivio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede. Leg. 362. Exp. 28. Copia delle Istruzioni consegnate a Pérez e Castillo il 3 luglio del 1791.

menti o di portare alla luce le vestigia sotterrate (Desgodetz 1779, x).

Desgodetz ricordava sin dalla prefazione al suo trattato l'enorme costo economico e i grandi sforzi fisici che comportava produrre progetti di pianta, facciata e sezione dei monumenti, disegnare gli elementi ornamentali, disporre scale e impalcature, realizzare scavi e soprattutto verificare le loro dimensioni, cosa che effettuò in diverse occasioni durante i sei mesi della sua missione. Raffigurare fedelmente gli edifici classici di Roma fino al minimo dettaglio richiedeva solitamente collaborazione tra gli architetti, al fine di diminuire le spese, condividere le impalcature innalzate negli edifici antichi, rendere agile il lavoro e garantire maggiore efficienza, oltre ad accrescere e diversificare il repertorio delle costruzioni disegnate. Per questa ragione, allo stesso modo, lo scambio tra compagni di professione – compatrioti o di nazionalità diverse nella variegata e cosmopolita comunità artistica romana – di bozzetti e disegni da ricopiare era una pratica comune, e spettava ai fruitori (o, se vogliamo, alla loro etica) la scelta di mantenere quei disegni anonimi, segnalarne l'autore oppure – come a volte accadeva – firmare col proprio nome, facendoli passare per una creazione propria. In tal senso, è stato più volte pubblicato l'aneddoto per cui sia John Soane sia il mercante d'arte e cicerone scozzese James Byres presero in prestito i piani di George Dance the Younger del Tempio di Vesta a Tivoli: il primo, con l'obiettivo di copiarli aggiungendovi la propria firma (avendo perso nel viaggio di ritorno in Inghilterra i propri schizzi sulla stessa tematica); il secondo, con l'intento di vendere copie ai viaggiatori del Grand Tour, certamente senza il consenso di Dance, doppiamente raggirato (Lever 2010, 171; De La Ruffinière du Prey 1982, 149). Soane, d'altra parte, stabilì un'alleanza professionale con Thomas Hardwick attorno al 1778 – e, un anno dopo, con l'italiano Luigi Trezza a Verona – testimoniata da tutti i disegni simili risalenti al periodo in cui entrambi gli architetti britannici vissero a Roma (De La Ruffinière du Prey 1982, 148-63). I borsisti spagnoli non rappresentarono un'eccezione a questo costume di intraprendere le misurazioni delle antichità in équipe, come di fatto si riscontra sia negli invii a Madrid di Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, di cui l'Academia conserva solo un piano della villa erroneamente chiamata 'Villa di Mecenate', sia nei disegni completati e negli schizzi con misure di Isidro Velázquez. Nel 1796, terminata la borsa di studio, il discepolo di Villanueva rendeva noto all'Academia che tutti gli studi realizzati a Roma erano stati compiuti in compagnia dei due borsisti sovvenzionati dalla corporazione artistica (García Sánchez 2011a, 62), e molti altri riferimenti provenienti da antiquari e incisori italiani, testimoni diretti dell'impegno dei tre giovani, portano nella stessa direzione. In una dissertazione sulla topografia del Foro repubblicano e dei fori imperiali, e sull'impegno dei borsisti stranieri nel «determinare con la maggior accuratezza le forme e disposizioni degli edifici antichi», Luigi Canina (1845, prefazione) citava espressamente i lavori di Castillo e Velázquez nel Campo Vaccino – probabilmente nel Tempio di Antonino e Faustina o in quello di Giove Statore, *envíos* del 1793 di Pérez e Castillo, rispettivamente, e di cui Velázquez possedeva i lavori.[12] Nel 1796, Silvestre Pérez scelse di spedire all'Academia, a dimostrazione dei suoi progressi, i disegni del Teatro di Marcello, mentre Evaristo del Castillo, nei dintorni, elaborava le sue riproposizioni del Portico di Ottavia. José Nicolás de Azara, ambasciatore della monarchia borbonica presso la Santa Sede, assicurava al segretario dell'Academia madrilena che entrambi si trovavano in una fase molto avanzata del progetto del Teatro di Augusto, lasciando intendere che il risultato finale si sarebbe concretizzato in una raccolta di disegni congiunti. Non menzionava Velázquez, ma lo fecero invece due incisori italiani: l'abate Angelo Uggeri, che su una pianta del Teatro a opera dei borsisti spagnoli individuava Pérez e Velázquez come coloro che si erano occupati del monumento del Campo Marzio nel 1794, e Giovanni Battista Cipriani, il quale vi aggiungeva Castillo e datava le ricerche dei tre architetti al 1794 (Uggeri 1801, tav. XIX).[13] Il volume di architettura grecoromana che il senese Cipriani diede alla luce nel 1803, il terzo e definitivo dei *Monumenti di fabbriche antiche*, introdusse otto tavole dei disegni eseguiti dai borsisti (pianta, sezioni, dettagli dell'ornamentazione e degli ordini) in seguito riutilizzati da padre Pedro José Márquez – uno degli ex gesuiti appartenenti al circolo culturale di José Nicolás de Azara e complice abituale nella produzione archeologica dei borsisti – in un'enciclopedia vitruviana che lasciò manoscritta (Cipriani 1803, tavv. II-IX; Flores Flores 2014, 598-603, tav. 15).

I procedimenti indicati per il Teatro di Marcello dovettero essere imitati nel resto degli invii di Pérez e Castillo relativi ai templi di Giove Statore e di Antonino e Faustina (1793) e del Santuario di

12 Di Velázquez si conservano sei rilievi del Tempio di Antonino e Faustina. Biblioteca Nacional de España (di qui in avanti, BNE), BA-1185-1190. Cf. Barcia 1906, 191.

13 Sui disegni pubblicati da Uggeri e Cipriani, cf. García Sánchez 2008.

e-ISSN 2280-8841

Ercole Vincitore di Tivoli (1794), che allora si attribuiva alle vestigia della Villa di Mecenate. Evaristo del Castillo spiegava al segretario dell'Academia che aveva deciso di scegliere il Tempio di Antonino e Faustina tra tutti gli studi sull'antichità che erano stati elaborati e di trasporli in bella copia «atreviéndome a completar el resto [de lo poco que se conserva] según las escasas noticias que han quedado de dicho templo».[14] Così, i disegni definitivi, quelli completati in casa propria, e che considerava meritevoli di essere presentati ai professori di Madrid, derivavano dagli schizzi con misure e dal quaderno contenente bozzetti di una serie di costruzioni romane, realizzati senza dubbio nel corso del 1792 in compagnia di Pérez e di Velázquez; è molto probabile che le tre raccolte di studi assomigliassero a quelli di quest'ultimo e comprendessero disegni originali, copie scambiate tra i tre architetti e misurazioni effettuate assieme. Tuttavia, Velázquez poté anche contare sull'aiuto di altri collaboratori, il londinese Charles Heathcote Tatham (1772-1842) e, in misura minore, l'italiano Mario Asprucci (1764-1804). Ce ne informano John Ingamells, che nel 1997 pubblicò il dizionario di viaggiatori inglesi del Grand Tour, e Susan Pearce e Frank Salmon, che nel 2005 trascrissero la corrispondenza e un frammento autobiografico di Tatham (Ingamells 1997, 955; Pearce, Salmon 2005). Questi si trattenne in Italia tra gli anni 1794 e 1796, parzialmente finanziato da Henry Holland, nella cui bottega era stato impiegato e per il quale operò come agente da Roma procurandogli calchi in gesso e pezzi originali di elementi architettonici, così come disegni di ornamenti e frammenti classici adatti alla decorazione di interni, esperienza che gli servì per accumulare un immaginario di motivi archetipici che in poco tempo videro la luce nel suo famoso *corpus* di incisioni. Tale *corpus* ebbe un successo immediato tra gli architetti britannici e vide successive riedizioni, traduzioni e ampliamenti (Tatham 1799).[15] Morto Holland, i circa 250 reperti della collezione passarono nelle mani di Sir John Soane, il quale li conservò nella propria abitazione di Lincoln's Inn Fields. Nell'ottobre del 1795, Tatham raccontò a Holland che, dalla fine del mese di luglio e fino alla fine del settembre dello stesso anno, aveva avuto la fortuna di misurare e disegnare assieme a Velázquez le migliori costruzioni antiche, tra cui il Tempio di Giove Statore, quello di Giove Tonante (in realtà, il Tempio di Vespasiano), quello di Vesta a Tivoli e il Teatro di Marcello, e di aver così abbattuto i costi e accelerato i tempi di esecuzione dei lavori, mantenendo la precisione richiesta. Inoltre, informava il proprio maestro che, sempre assieme allo spagnolo, aveva riprodotto approssimativamente cinquanta tazze, vasi, console, piedistalli, treppiedi, urne e diverse statue egizie del Museo Pio-Clementino, disegni che metteva a disposizione di Holland. Il giovane inglese visitò il Meridione d'Italia nel mese di novembre – Velázquez ebbe modo, senza dubbio, di consigliarlo negli aspetti pratici del viaggio – e, nel mese di dicembre, al suo ritorno a Roma, continuò a completare il proprio album di disegni con il borsista e con Mario Asprucci (Pearce, Salmon 2005, 5, 44, 87). Queste nuove indagini eseguite da Velázquez sulle costruzioni romane vanno intese come una revisione delle misure già prese negli anni precedenti – Desgodetz scriveva che doveva rivedere i disegni molte volte –, o come l'esigenza di aggiustare le misure di alcuni monumenti che intendeva riprodurre in bella copia e a cui voleva dare forma definitiva: è curioso che sei disegni conclusi, conservati presso la Biblioteca Nacional de España, coincidano con il Tempio di Vesta, enumerato da Tatham.[16] È anche possibile che in quel momento Velázquez intendesse tornare con il suo collega inglese a visitare alcuni dei monumenti da cui si proponeva di estrarre dei gessi, poiché sappiamo che aveva inviato al suo maestro una raccolta di 84 calchi di edifici antichi, a beneficio dell'istruzione degli apprendisti di Juan de Villanueva. La spedizione dei modelli venne portata a termine in maniera intermittente – «en varias épocas fué remitiendo», si legge in una lettera successiva riferita ai suoi lavori –,[17] pertanto suppongo che abbia riunito una quantità indeterminata di gessi prima di iniziare la propria relazione professionale con Tatham, il quale per il resto, salve esigue coincidenze, fece

14 RABASF. leg. 1-49-6. Lettera di Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte del 20 giugno del 1793.

15 Alcuni anni dopo, Tatham pubblicò anche *Etchings, representing fragments of antique Grecian and Roman architectural ornament: chiefly collected in Italy, before the late revolutions in that country, and drawn from the originals*, London 1806. Cf. Buckrell Pos 2002; Casola 2018.

16 BNE. BA-1191-1196. Cf. Barcia 1906, 192.

17 Archivo Generalde Palacio (di qui in avanti, AGP). Documentazione Personale. Cª. 1319/3. Isidro González Velázquez. Lettera di Isidro Velázquez al duca di San Carlos del 9 gennaio 1815. Non ho rinvenuto nell'Archivio di Stato di Roma nessuna autorizzazione relativa all'origine di questa collezione di calchi, poiché senza dubbio per questo genere di *envíos* non era necessaria. Ad esempio, tra il 1768 e il 1787 si riscontra in tale archivio soltanto una sollecitazione relativa all'invio di gessi da parte di un architetto francese, che la effettuava poiché i calchi erano accompagnati da una serie di marmi e anche di stampe. Archivio di Stato di Roma (di qui in avanti, ASR). Camerale II. Antichità e Belle Arti. Busta 12.

pervenire al suo mentore a Londra una raccolta di carattere ben differente da quella di Velázquez, basata soprattutto su pezzi del Vaticano (sebbene nei suoi invii a Holland trovarono posto anche motivi ornamentali e architettonici del Tempio di Marte Ultore o di quello di Giove Tonante) (Pearce, Salmon 2005, 2, 34, 48). Da parte sua, Villanueva ricevette dal suo alunno calchi del tiburtino Tempio di Vesta, dei templi di Giove Tonante, di Giove Statore e di Antonino e Faustina del Foro, del Teatro di Marcello, del Portico di Ottavia e di capitelli del Pantheon del Campo Marzio, del Tempio di Marte Ultore, di frammenti architettonici degli Orti Farnesiani e di vasi, parti di candelabri, rilievi di animali ed elementi architettonici del Museo Capitolino.[18] Anni più tardi, il borsista di Carlo IV avrebbe nuovamente ricordato la crescente somma di denaro che aveva investito nella produzione di questa raccolta, la mole di lavoro che gli aveva comportato – e l'obbligo di eseguire alcuni scavi – e i rischi corsi in cima alle impalcature. Sia detto tra parentesi, inoltre, che anche Silvestre Pérez, come Velázquez, realizzò una serie di gessi di capitelli, basi e fregi di monumenti romani, nel suo caso destinati alla formazione degli alunni dell'Academia, che a quanto pare rimasero imballati all'interno di casse che non lasciarono mai Roma e non uscirono da quella corte.[19]

2 Disegni di monumenti della Roma antica

I monumenti antichi raffigurati nei bozzetti e accompagnati da misure, conservati presso la Real Academia de San Fernando, corrispondono alle costruzioni che Velázquez studiò tra il 1791 e il 1796 e i cui disegni, come già detto, sono custoditi presso la Biblioteca Nacional, ai resti romani da cui estrasse modelli di gesso e a quelli che i suoi compagni borsisti trasformarono in oggetti di invio all'Academia. Sono i seguenti: l'Anfiteatro Castrense (IGV-001), il Portico di Ottavia (IGV-008-016), il Tempio di Vesta (IGV-017-020, IGV-048-049, IGV-146) e quella nota come Villa di Mecenate (IGV-067-069), entrambi a Tivoli, il Pantheon (IGV-023-034), il Tempio di Antonino e Faustina (IGV-050-057, IGV-147), il Teatro di Marcello (IGV-090-101, IGV-108), il Tempio di Giove Tonante (IGV-123, IGV-125-130), il Macellum di Pozzuoli, le cui strutture venivano attribuite al Tempio di Serapide (IGV-124), il Tempio di Giove Statore (IGV-131-138, IGV-148-149), e il Foro di Augusto e il Tempio di Marte Ultore (IGV-139-145, IGV-150-153, IGV-155, IGV-158-162, IGV-163?, IGV-164-168).[20] Come già detto, in questa sede intendo commentare esclusivamente una serie di aspetti a mio avviso rilevanti su diversi di questi schizzi.

L'attenzione prestata da Velázquez per i templi di Giove Tonante e di Giove Statore implica una doppia logica: da una parte, entrambi i templi mantengono tre delle proprie colonne completate da superbi capitelli di ordine corinzio e un frammento delle rispettive trabeazioni, ragione che già per sé stessa giustificava lo sforzo profuso dagli architetti nel produrne i disegni; dall'altra, anche Juan de Villanueva li aveva studiati durante il suo soggiorno a Roma – e il suo compagno Monteagudo aveva copiato gli strumenti rituali raffigurati nel fregio del lato nord del Tempio di Giove Tonante (Cervera Vera 1985, tav. 90) –, e dovette consigliare al suo discepolo di non smettere di disegnarli e di creare modelli in gesso di modanature, abachi, basi, trabeazioni e perfino delle lettere dell'iscrizione che, ad esempio, ancora si leggevano nel monumento Flavio, *estituer* – *de* (*r*)*estituer*(*unt*) –, due delle quali vennero modellate da Velázquez **[fig. 2]**. In totale, il borsista raccolse ventidue calchi di elementi antichi. Nel momento in cui bisognava effettuare le misurazioni, il Tempio di Giove Tonante non presentava eccessive difficoltà logistiche, poiché i suoi fusti erano sotterrati quasi fino ai capitelli a causa delle macerie e dei rifiuti accatastati in quel pendio del Campidoglio, ai piedi del *Tabularium*, e rimossi nei successivi interventi agli inizi del diciannovesimo secolo, come quelle di Camporese, Fea, il conte di Blacas e, più tardi, dal 1827, Nibby (De Angeli 1992, 18-24) **[fig. 3]**. Sebbene fino al 1823 la *Notificazione* promossa da Pio VII non regolasse le abituali procedure effettuate dagli architetti nel corso delle loro ricerche, che prevedevano l'installazione di scale, impalcature e ponti volanti, e bilancini per calarsi da portici e facciate, non escludo che Velázquez abbia dovuto presentare ri-

18 AGP. leg. 767. Amministrativa. Inventari. Cf. García Sánchez 2011a, 79-80. Un elenco simile a quello dell'archivio citato si trova nel Museo Nacional del Prado; è stato citato e pubblicato, con errori di trascrizione, come ad esempio la confusione del Tempio di Marte Ultore con un inesistente «Templo de Marco Vitone», in Moleón 2003, 320; 2009, 36-7; Moleón, Saguar Quer 2009, 544-5.

19 RABASF. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas. 1795-1802, sig. 3-86. Junta ordinaria del 5 agosto 1798, 101. Cf. *Distribucion de los premios* 1799, 13.

20 Nel riferirmi a questi monumenti, manterrò l'attribuzione erronea che li contraddistingueva al tempo di Velázquez.

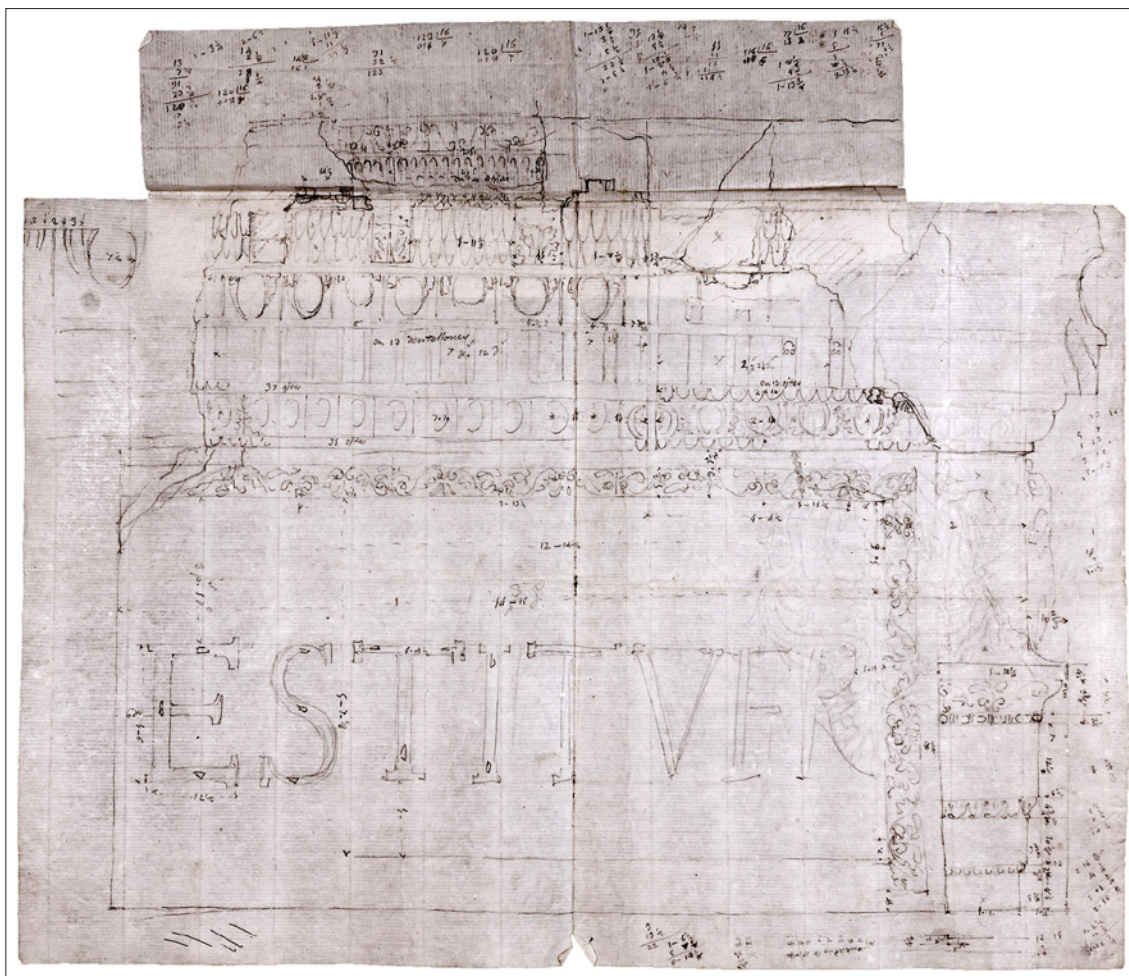



Figura 2 Isidro Velázquez, *Misure della trabeazione e dei capitelli del Tempio di Giove Tonante*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-129. Foto © RABASF

chieste al governo pontificio o ricorrere all'intermediazione dell'ambasciatore Azara, per eseguire le consuete operazioni e prendere le misure di capitelli e colonne delle due costruzioni (Pinon, Amprimoz 1988, 157-8). Tuttavia, il primo documento da me individuato in tal senso appartiene a un architetto spagnolo: si tratta dell'istanza indirizzata al cardinale Camerlengo da parte di Manuel de Mesa nel 1833, il quale chiedeva l'autorizzazione a utilizzare il ponte installato dal festarolo Camillo Bianchi presso il Tempio di Antonino e Faustina.[21] Come indicato nella catalogazione dell'Academia, in IGV-132 Isidro Velázquez seguì il brano e le tavole corrispondenti alla ricostruzione palladiana del Tempio di Giove Statore, per cui nel suo schizzo abbozzò la pianta di un edificio di 8 × 15 colonne, al posto delle 11 che presentava sui fianchi, e indubbiamente, allo stesso modo di Palladio, non sapeva della gradinata centrale e delle due possibili scalinate di accesso ai lati, scoperte nel 1896.[22] Non fu possibile avanzare interpretazioni di maggiore successo finché Carlo Fea non rese pubblico che le tre famose colonne appartenevano al santuario consacrato a Castore e Polluce nel 1816. Ne-

21 ASR. Camerlengato. Parte II 1824-54. Tit. IV, Antichità e Belle Arti. Busta 223, fasc. 1909. Lettera di Manuel de Mesa al cardinale Camerlengo del 30 aprile 1833.

22 `https://www.academiacolecciones.com/arquitectura/inventario.php?id=IGV-132`. Sull'accesso al tempio, cf. Hüelsen 1906, 152.

e-ISSN 2280-8841

Figura 3
Hubert Robert, *Architetti che misurano il Tempio di Giove Tonante*. Collezione privata. Foto © Washington, National Gallery of Art

gli anni Settanta del diciottesimo secolo, si ergevano sostenute dalla barra metallica bloccata in cima ai fusti; l'attenzione dello spettatore di qualsiasi quadro o incisione che ritragga il Foro è attirata dalla vicina fontana alla quale «negozianti di bestiame» potevano portare ad abbeverare il gregge fino al 1816, quando il trasferimento del mercato del bestiame la fece cadere in disuso e il Papa ordinò a Fea di rimuovere la vasca circolare per completare il gruppo del Quirinale (Fea 1820, x; Pietrangeli 1976, 82-4). Benché queste tre colonne scanalate presenti nel settore orientale del pronao del tempio fossero ammirate da artisti e antiquari[23] e costituissero la quintessenza dell'eleganza dell'ordine corinzio, in competizione con quelle del Pantheon stesso, Velázquez non replicò in bella copia i piani dello stato di conservazione, né fornì un progetto di restituzione ideale dell'insieme in aggiunta al suo rapido bozzetto. Grazie a due inventari dei possedimenti dell'architetto, datati 1808 e 1831 – quest'ultimo con integrazioni risalenti al 1836 –, sappiamo che dipinse una veduta della parte settentrionale del Campo Vaccino, dove almeno l'Arco di Settimio Severo appariva raffigurato, così che probabilmente il ruolo di protagonista viene concesso, in questa veduta, alle colonne di uno o dell'altro monumento, oppure ai due, in base alla prospettiva scelta.[24] Il disegno non è ancora stato rinvenuto, anche se Pedro Moleón ha identificato la suddetta veduta con una appartenente a una collezione privata di Bilbao, in realtà un'opera di Giovanni Volpato dove non si intravvedeva nemmeno il monumento severiano (Moléon, López-Muñiz 2009, 393, n. 72).[25]

Isidro Velázquez produsse sei gessi e delineò sei disegni del Tempio di Antonino e Faustina (BNE. BA-1185-90), a cui ho già detto che Evaristo del Castillo dedicò il proprio *envío* nel 1793 di otto disegni; a differenza del discepolo di Villanueva, Castillo analizzò la ricostruzione ideale del monumento, oltre al suo stato di conservazione. Velázquez omise la chiesa moderna di San Lorenzo in Miranda: il suo progetto presentava la pianta, la facciata e una sezione della cella, ma soprattutto dettagli di profili e piante di basamenti, capitelli e trabeazione, e una riproduzione del fregio dei grifoni.[26] Gli appunti dell'Academia insistono su questi stessi elementi degli esemplari della BNE, sulle misure e sullo studio in generale dei capitelli corinzi e più in particolare dei capitelli delle colonne, nelle piante, profili e dettagli, nei basamenti, così come sull'ornamentazione in rilievo del fregio della trabeazione, consistente in candelabri, volute vegetali e due grifoni posti uno di fronte all'altro (risulta che furono modellate in gesso una testa e una zampa dell'animale mitologico) **[figg. 4-6]**. Domingo Lois Monteagudo, che inviò a Madrid quattro disegni del medesimo luogo sacro – dedicato originariamente all'imperatrice Faustina, nel 141 d.C. – portati a termine nel 1762, non omise di incorporare questi rilievi nel suo *Libro de barios adornos*, rilievi che vennero elogiati dal conte di Caylus (De Thubières 1914, 182). In IGV-51 e IGV-147, delineò schizzi con calcoli ottenuti da Palladio e misurati in piedi vicentini – l'equivalente di un «*pie y quarto español*», come appuntò Velázquez – e da Desgodetz in piedi francesi, che successivamente riportò sulla faccia-

23 Palladio scrisse al riguardo: «non ho veduto opera alcuna meglio, e più delicatamente lavorata» (Palladio 1570, 67); Mariano Vasi disse che era «uno de' più belli avanzi dell'antichità, e serve di modello agli Architetti…» (Vasi 1804, 1: 109).

24 Gli inventari vengono trascritti in Núñez 2000, 401-3; Moléon, Saguar Quer 2009, 546-50, 553-60.

25 Pedro Moleón trascrive l'inventario del 1808, nel quale il bozzetto viene descritto unicamente come quello di Campo Vaccino, ma omette di introdurre la nota del 1831, che nello specifico registra la presenza dell'Arco di Settimio Severo. Cf. De Urríes y de la Colina 2010, 358.

26 Riprodotti in García Sánchez 2011a, 80-2, figg. 69-72; Moleón 2003, s.p.; Moleón, López Muñiz 2009, 385-7 note 56-61.

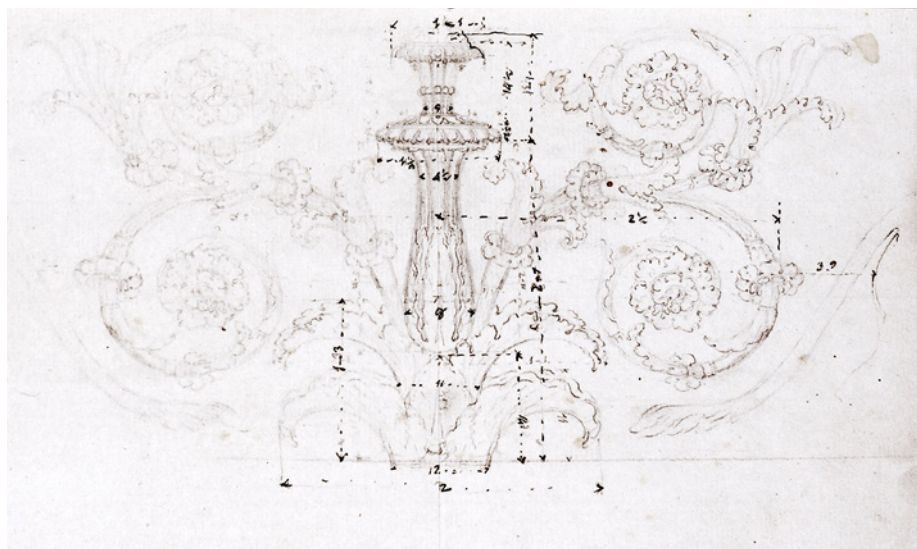



Figura 4 Isidro Velázquez, *Decorazione del Tempio di Antonino e Faustina*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-054. Foto © RABASF

ta del proprio disegno conclusivo (BA-1186), confrontandoli con il piede castigliano (García Sánchez 2016, 9-10). Né in questa occasione né nella pianta (BA-1185), il *pensionado* di Carlo IV si trovava in grado di ricreare quello che fino agli scavi del 1810-12 si nascondeva sotto l'alto livello del suolo, ovvero il podio, la scalinata e la cripta sotto ai 21 scalini, ma riportò un terzo dei bei fusti di marmo cipollino inghiottiti dal terreno (Curzi 2003, 472). Un'annotazione a matita presente in IGV-147 rivela come il borsista desiderasse consultare i tre volumi di Baldassarre Orsini *Della Geometria e prospettiva pratica*, a cui cercava di accedere con lo scopo di risolvere alcune problematiche tecniche relative al tracciato di linee paraboliche, che Orsini aveva esemplificato con l'intercolumnio di un tempio esastilo, simile a quello di Antonino e Faustina (Orsini 1771, 204-6, n., tav. XXXI, n. XI). In IGV-050, si legge la già nota iscrizione di *Divo Antonino et / divae Faustinae ex s(enatus) c(onsulto)* incisa nel fregio e nell'architrave **[fig. 7]**. Risulta verosimile pensare che Velázquez non conoscesse la vera attribuzione della costruzione, poiché ancora verso il 1793 non era stata risolta la controversia sull'attribuzione del tempio ai divinizzati Antonino Pio e consorte, Faustina maggiore, o al matrimonio tra la figlia dei due, Faustina minore, e Marco Antonino, ovvero l'imperatore Marco Aurelio. Se dovessimo dare ascolto alle guide dell'epoca, nella seconda metà del diciottesimo secolo la seconda opzione pareva riscontrare maggiore consenso: se nel Campo Marzio esisteva già un tempio consacrato ad Antonino Pio (in realtà, il suo *ustrinum*), quello collocato nel Foro aveva maggiori possibilità di appartenere al culto imperiale dell'imperatore filosofo (Titi 1763, 202; Nibby 1819, 182-4).

Se, per quanto riguarda gli schizzi con misurazioni dei monumenti appena trattati, siamo incerti sull'ipotesi che Velázquez li abbia effettuati insieme ai compatrioti Pérez e Castillo nel 1792-93, o che abbia studiato i templi di Giove Statore e Giove Tonante assieme a Tatham nel 1795, quelli relativi al Teatro di Marcello si inseriscono evidentemente nel 1794. Al più tardi nel diciannovesimo secolo, gli architetti avanzavano la richiesta di indagare sul monumento dedicato al nipote di Augusto: tale richiesta veniva presentata, in parallelo al Camerlengato, anche al principe Orsini, alla testa della casata che dal 1712 era proprietaria del palazzo rinascimentale che sorgeva sui resti del Teatro, dalla cui facciata era stata cancellata ogni traccia del terzo ordine corinzio, suscitando lo sdegno dell'antiquariato italiano. L'aristocratico proprietario ricevette un tale numero di richieste, soprattutto da parte di borsisti francesi, che egli suggerì al cardinal Camerlengo di invitare gli architetti ad accelerare le proprie indagini e a rimuovere le scale in orario notturno (Pinon, Amprimoz 1988, 163, 166-7). Non sarebbe strano se Isidro Velázquez e i suoi compagni fossero passati per quel tramite. Il disegno IGV-092 contiene una pianta generale dell'area in cui si collocava il monumento: da sinistra a destra, viene ritratta la Piazza di Pescheria (o Pescaria), con i resti del Portico di Ottavia **[fig. 8]**; la strada che prosegue è la Strada di Pescheria, fino all'apertura di Piazza della Catena, dove iniziava a intravedersi l'estremità delle tredici arcate libere dell'emiciclo esterno del Teatro, che si estendeva da qui lungo

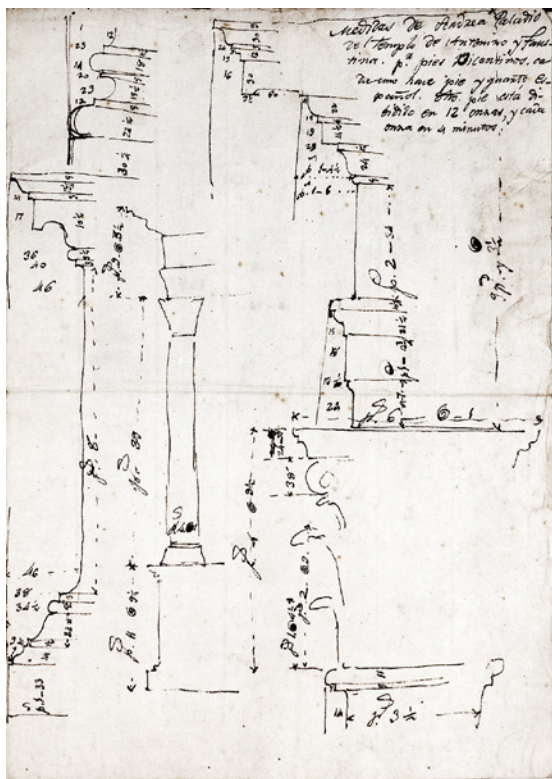



Figura 5 Isidro Velázquez, *Misure del Tempio di Antonino e Faustina secondo Palladio*. Madrid, Real Academia de San Fernando. IGV-051. Foto © RABASF

la stretta Strada o Via de' Sugherari fino a sfociare in Piazza Montanara, su cui si affacciavano le arcate orientali.[27] La pianta di Palazzo Orsini, per la sua schematicità, risulta di complessa interpretazione, ma in essa il borsista distinse un patio rettangolare e diversi ambienti nell'antica orchestra, incluso un altro patio centrale con una fontana. Le guide di Roma enumeravano diverse delle antichità collocate in questo patio presso il semicerchio dell'orchestra: oltre ad alcune colonne di granito appartenenti alla stessa, o al proscenio, impiegate nel muro moderno, si vedevano due urne sepolcrali, un bassorilievo di Marco Aurelio e un altro che rappresentava un combattimento tra gladiatori e bestie, quest'ultimo situato sul portone d'ingresso al suddetto spazio (Guattani 1805, 84 nota 1). Nella parte inferiore della pagina, Velázquez segnalò un dato interessante, una delle otto porte del ghetto che all'imbrunire venivano chiuse ancora all'epoca di Velázquez. Nel sedicesimo secolo, Silvestro Peruzzi, figlio di Baldassarre Peruzzi, l'architetto che progettò nel 1519 la residenza moderna installata nel Teatro di Marcello, era stato colui che aveva recintato con dei muri i confini del quartiere ebraico per ordine di Paolo IV (Ravaglioli 1996).

Da IGV-093 a IGV-095, e in IGV-099, si riscontrano altre quattro piante di straordinario interesse ma, prima di addentrarci nella loro analisi, occorre chiarire sinteticamente alcune peculiarità che il Teatro offriva allo spettatore del diciottesimo secolo. La facciata che si riusciva a intravedere da piazza Montanara e da piazza della Catena – sulla Strada de' Sugherari la vista di tutto il complesso si restringeva –, cioè la facciata della cavea risalente alla fine del primo secolo a.C., mostrava due ordini di arcate di travertino, il primo di tipo dorico, sollevato di diversi metri rispetto al livello del suolo originale, e il secondo ionico, in cima al quale sbalordiva la copertina moderna del palazzo. I vani del corpo inferiore del Teatro erano occupati da botteghe, taverne, magazzini e diverse locande che ospitavano i visitatori di passaggio approdati in Piazza Montanara con l'obiettivo di acquistare attrezzi agricoli, vendere prodotti di campo o anche procurarsi pezzi che i contadini vendevano a collezionisti e antiquari; l'osteria della Catena era una di queste aree di sosta, ma l'assiduità con cui Goethe frequentò l'alloggio della Campana ha reso il nome di quest'ultima più celebre (Vasi 1804, 2: 395; Origo, Crea 1973, 25). Almeno nel 1807, tali negozietti, dalla porta 29 alla numero 40 della Strada de' Sugherari, venivano affittati per questo utilizzo da una serie di proprietari, i canonici di Santa Maria Maggiore, di Santa Maria del Sole, di Sant'Angelo in Pescheria e da vari privati.[28] I resti dell'interno del teatro, le stanze sotterranee, le gallerie e le sue sottostrutture erano accessibili sia attraverso Palazzo Orsini – nel 1786 il conte Francisco de Miranda citava le '*cavas*' del palazzo che consentivano di vedere i resti reconditi e, tra l'altro, anche i graffiti dei visitatori che 'tatuavano' la facciata dell'edificio – sia attraverso le botteghe che costellavano il primo intercolumnio, come i passaggi in cui si aprivano le porte dei *vomitoria*, visibili nell'osteria della Campana, o le gallerie che conducevano all'orchestra, grazie alle quali gli architetti (sin dal quindicesimo secolo) erano stati in grado di delinearne la pianta, con le logiche carenze determinate dalla scarsità di informazioni archeologiche complete. Lo zoccolo continuo carente di ornamenti sul quale poggiavano le colonne doriche poteva essere esaminato anch'esso all'interno di diversi ne-

27 Si confronti con la pianta di Nolli. Cf. Nolli 1994, Regione XI, nn. 974, 976, 1021-3.

28 ASR. Camerale II. Antichità e Belle Arti. Busta 9, fasc. 228.

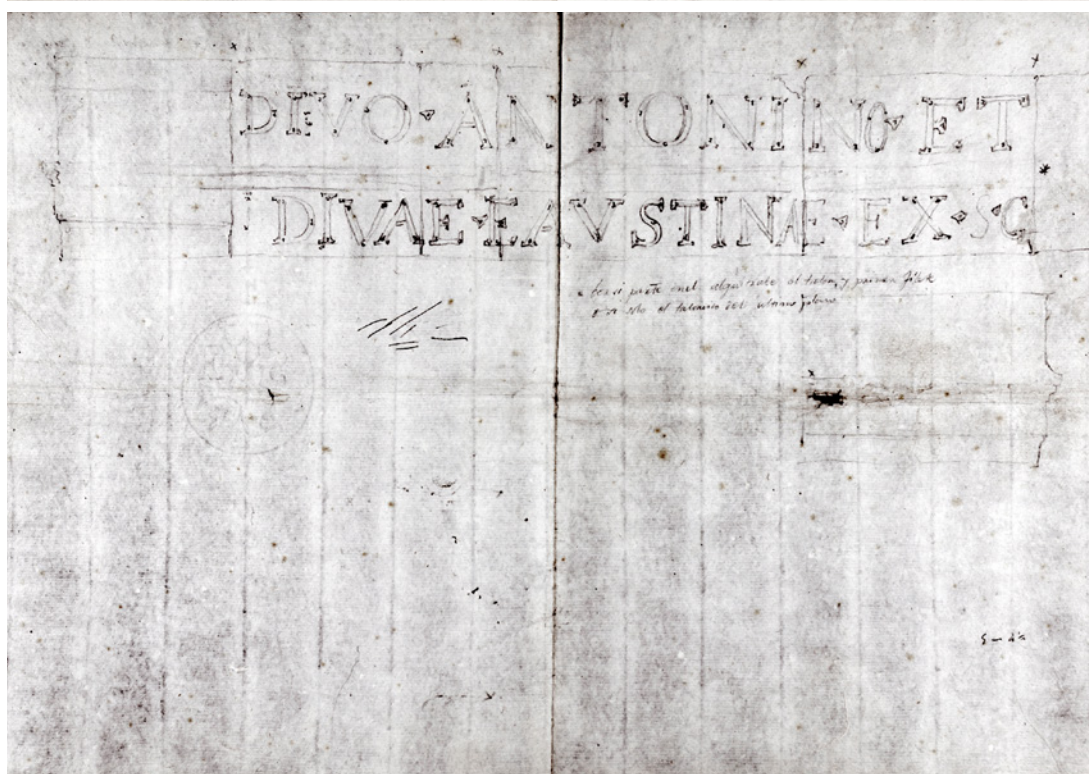
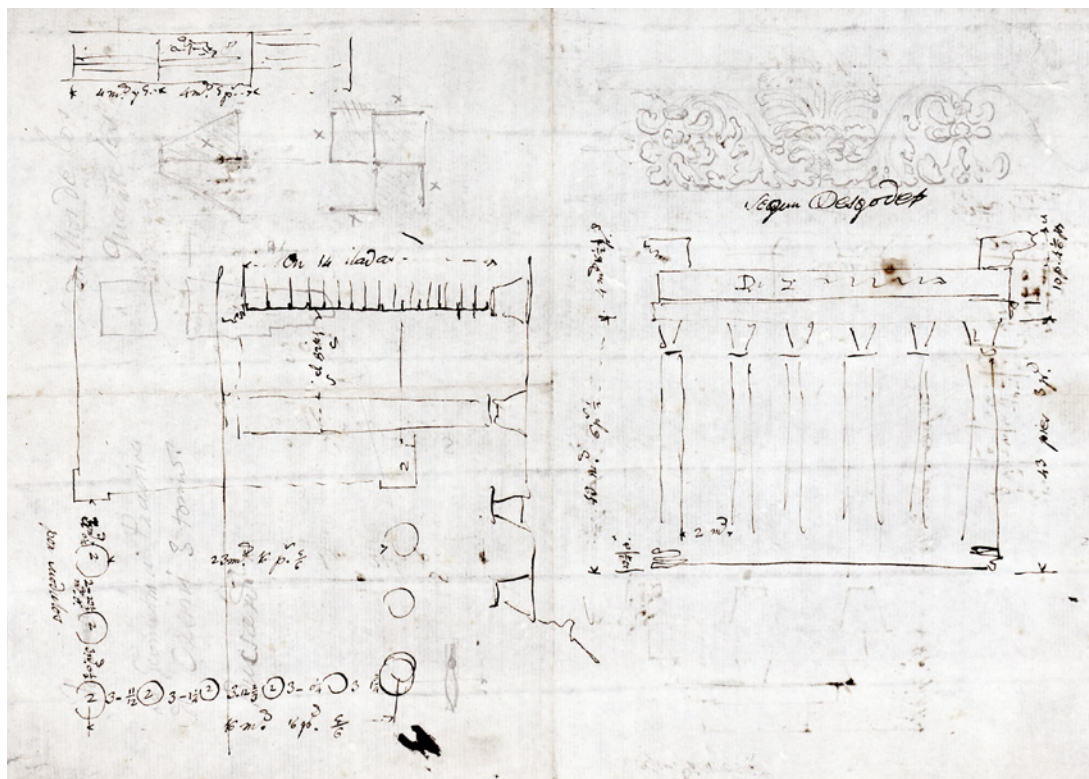



Figura 6 Isidro Velázquez, *Decorazione del Tempio di Antonino e Faustina secondo Desgodetz*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-147. Foto © RABASF

Figura 7 Isidro Velázquez, *Iscrizione del Tempio di Antonino e Faustina*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-050. Foto © RABASF

e-ISSN 2280-8841

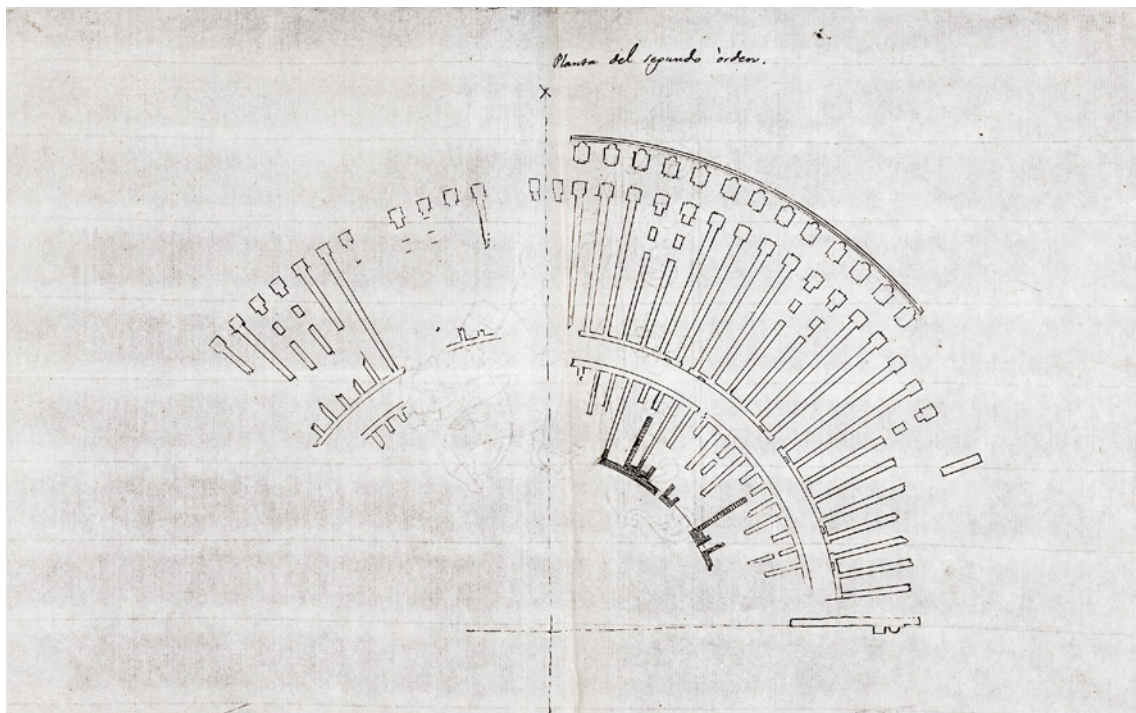
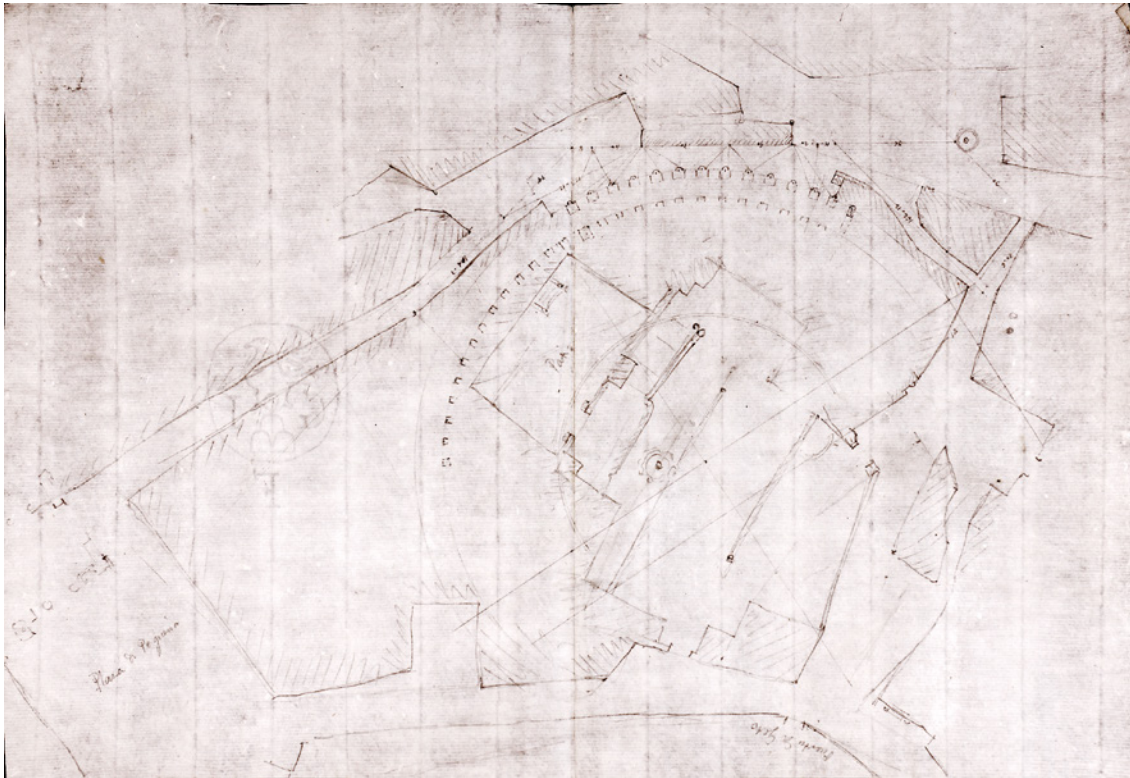



Figura 8 Isidro Velázquez, *Pianta generale della zona del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-092. Foto © RABASF

Figura 9 Isidro Velázquez, *Pianta del secondo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-093. Foto © RABASF

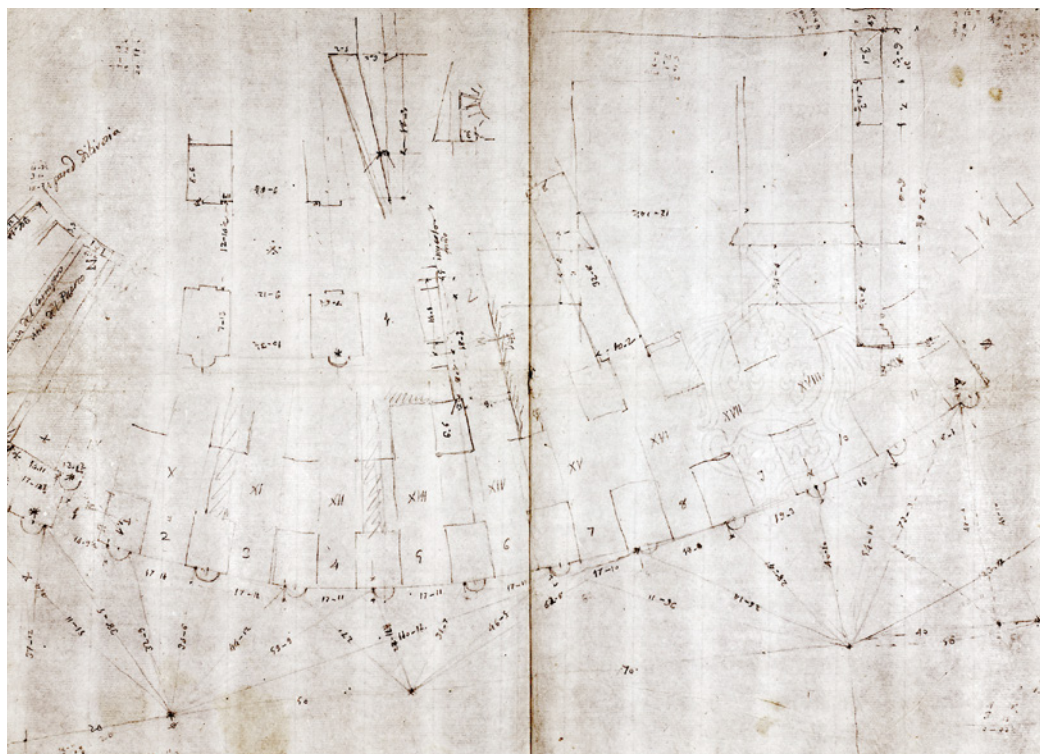



Figura 10 Isidro Velázquez, *Pianta del primo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-094. Foto © RABASF

Figura 11 Isidro Velázquez, *Pianta, prospetto e dettagli architettonici del primo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-099. Foto © RABASF

e-ISSN 2280-8841

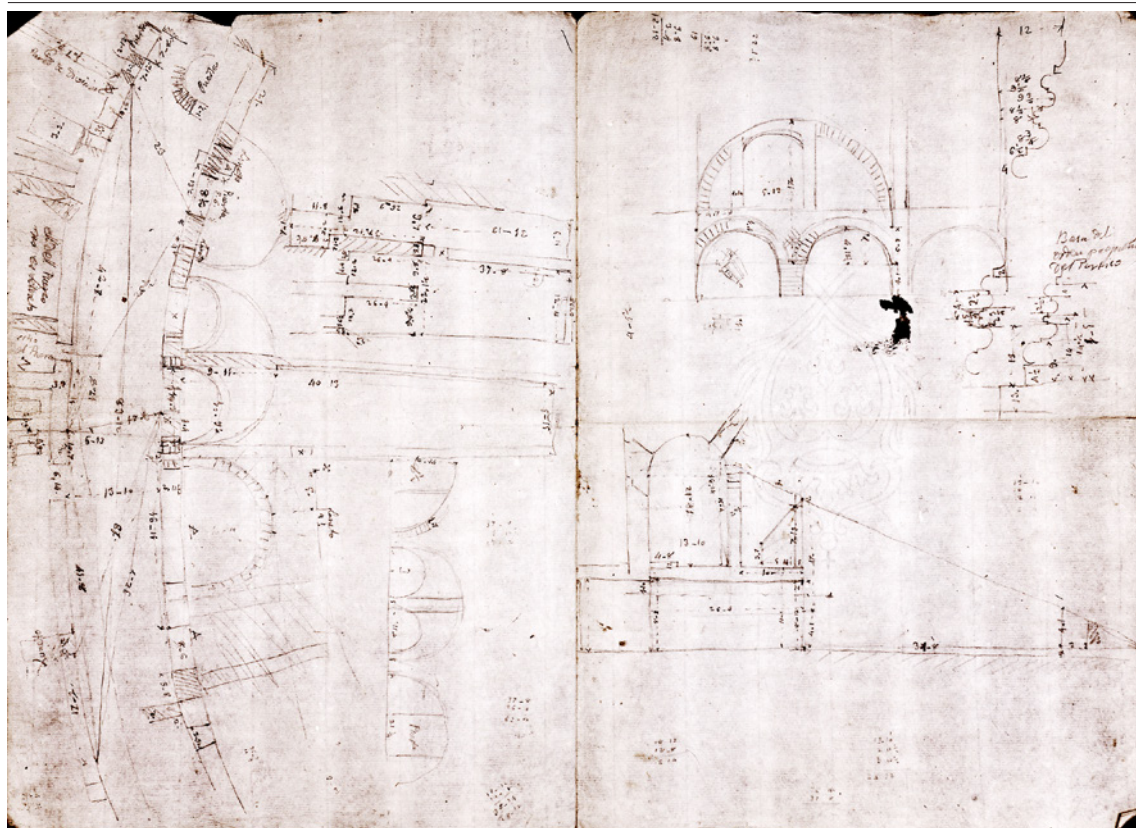



Figura 12 Isidro Velázquez, *Spaccato dell'ambulatorio interno e parte del sotterraneo del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-096. Foto © RABASF

gozi lì stabilitisi (Venuti 1824, 75). In questi luoghi si svilupparono le ricerche di Velázquez, Pérez e Castillo.

A differenza della pianta dei borsisti che pubblicarono Uggeri e Cipriani, IGV-093 mostra quella del secondo ordine, in cui risaltano le 13 colonne ioniche conservate e diversi corridoi radiali dell'interno **[fig. 9]**. In IGV-094-095 e IGV-099, la pianta delineata è quella di ordine dorico: Velázquez numerò undici arcate e, utilizzando la numerazione romana, dal IX al XIX, i locali a cui davano accesso; l'ambiente VIII, forse nascosto dalla casa che spuntava assieme al vano più a est, lo numerò con un equivalente arco 'x' **[figs. 10-11]**. Queste dodici cifre romane corrispondono ai portoni 29-40 su cui la documentazione dell'archivio fornisce informazioni. Nel negozio 2 annotò l'esistenza di una cucina, tra il 3 e il 4 (collegati?) di una pasticceria, nel 3 un fienile. Il 7, forse l'8, pare essere un'osteria. Dato che le sue indagini riguardarono anche gli edifici che coprivano la facciata della *cavea* del teatro sul lato est, commenti come «Columna del cerragero», «sitio del Puerco», «lavadero», ambulacro della «osteria» si riferiscono alle occupazioni dei negozianti della zona, mentre l'indicazione di «Torres del Cardenal» potrebbe alludere ad alcuni resti di baluardi medievali addossati al Teatro, frutto della fortificazione del monumento realizzata tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo da parte delle famiglie che ne furono proprietarie – il basamento di una torre venne individuato durante le demolizioni tra il 1926 e il 1932 – o meglio, a una torre di fronte alla costruzione, dacché in IGV-099 Velázquez scrisse che era possibile osservare gli archi interni del secondo ordine a partire dalle finestre del Cardinale (Pernier 1901, 58; Hüelsen 1923, 169-74; Bianchi 1998, 160-1, fig. 1); era anche possibile ottenere una buona prospettiva dell'insieme a partire da un'osteria. Se si riferiva al Palazzo del Cardinale di Sant'Angelo, proprietà della famiglia Grassi attigua alla casa dei Vallati e all'Ospedale di Sant'Angelo, ciò implicherebbe l'improbabile contingenza che l'appellativo si fosse solidificato nella topografia dell'area a partire dal quattordicesimo secolo. Diversi schizzi corrispondono alle tavole pubblicate da Cipriani nel 1803, alcune delle quali alludono a spazi segnalati nella pianta (tav. II di Cipriani, la stessa di quella di

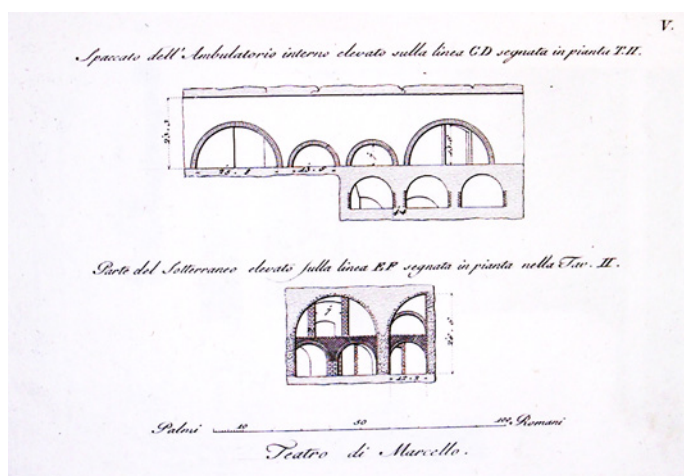



Figura 13
Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Isidro González Velázquez, *Spaccato dell'Ambulatorio interno…*, *Parte del Sotterraneo…* Tratto da G.B. Cipriani, *Monumenti di fabbriche antiche*, Roma, 1803, vol. 3, tav. V

Uggeri). Lo «Spaccato dell'Ambulatorio interno», la «Parte del Sotterraneo» (tav. V) e una sezione generale (tav. IV), hanno gli appunti primigeni in IGV-096, disegno in cui si concretizza anche l'ubicazione di porte e lunette **[figg. 12-13]**; la «Porzione del Prospetto», la «Porzione dello spaccato del Portico» e la «Porzione di Pianta del prim'Ordine» (tav. III) espongono in incisione gli schemi di IGV-097-099, e «Studi dell'Ord. Dorico» (tav. VII) trova il proprio studio originale in IGV-100. Gli studi dell'ordine dorico e dell'imposta in IGV-100-101 vengono trascritti in bella copia nella tav. VI dell'incisore senese, e parzialmente in III, e quelli dell'ordine ionico di IGV-098, IGV-101, IGV-108, anche di IGV-100, sono riprodotti in bella copia nelle tavv. VIII e IX **[fig. 14]**.

Nel bagaglio di lavori e scritti di architettura a opera dei borsisti e architetti spagnoli a malapena si riscontrano immagini del Foro di Augusto, motivo per cui hanno tanta importanza gli schizzi conservati presso l'Academia e prodotti dalla mano di Velázquez; inoltre, questi fogli documentano un ulteriore aspetto relativo alle prassi seguite nel momento in cui si producevano disegni delle rovine, il processo di scavo. Jorge Durán (†1798), un altro borsista di re Carlo IV a Roma, nello stesso periodo (seppur più breve) della permanenza di Velázquez, Castillo e Pérez, narrava del progetto di un tempio per la Plaza del Sol (1794) a Madrid che al suo interno imitava il Pantheon di Roma e le belle proporzioni dell'ordine corinzio di Giove Statore, mentre nel suo portico esterno aveva tentato di duplicare l'ordine dell'Arco dei Pantani, che «antes era el foro de Nerva», alla cui analisi avrebbe impiegato allora un po' di tempo.[29] E, dopo una breve allusione all'angolo del portico esterno che ancora esisteva del Tempio di Marte Ultore «consagrado al dios de la guerra por el Emperador Nerva», con le sue tre colonne scanalate e uno dei pilastri corinzi, in un opuscolo erudito sui lacunari, opera dell'architetto Matías Laviña (1796-1868), si dovranno attendere altri 20 anni prima che un altro borsista, José Díaz Bustamante, elabori i piani dello stato attuale del monumento tra il 1855 e il 1856.[30] Di Bustamante sopravvive il permesso di copiare e misurare la trabeazione dell'edificio che gli venne riconosciuto dal Ministro dei Lavori Pubblici e Belle Arti di Roma, così come il rifiuto dello stesso Ministro di concedere la licenza per creare un gesso del capitello del pilastro, adducendo che «si potrebbe guastare un prezioso modello del tempo di Augusto e non servire più agli studenti in qualche inferenza che è sì presente».[31]

Gli appunti sul Foro di Augusto, sul Tempio di Marte Ultore e sul muro della Suburra di Isidro Velázquez erano contenuti in 18 fogli, che non risultano di facile identificazione nella loro interezza. L'architetto spagnolo, secondo l'appellativo dell'epoca, denominava la topografia di questa area di ricerca 'Arco de Pantano' – il nome proveniva dal contesto malsano causato dal percorso e dallo scarico della Cloaca Massima – o Foro di Nerva, poiché durante il Medioevo e il Rinascimento il groviglio non era migliorato, e si confondeva il Foro augusteo con quello del primo degli Antonini, così come con quello di Traiano. I suoi di-

29 RABASF. leg. 1-43-2. Accademici. Architettura 1790-1807. Cf. Rodríguez Ruiz 1992, 26-7.

30 Su Laviña e Bustamante, García Sánchez 2011a, 102, 124-5, 135-6, 168, 193, 247 nota 9.

31 ASR. Ministero dei Lavori Pubblici. Inv. L34/VI. Prima parte 1855/1870. Lettera di monsignor Milesi a José Díaz Bustamante dell'11 giugno 1855.

e-ISSN 2280-8841

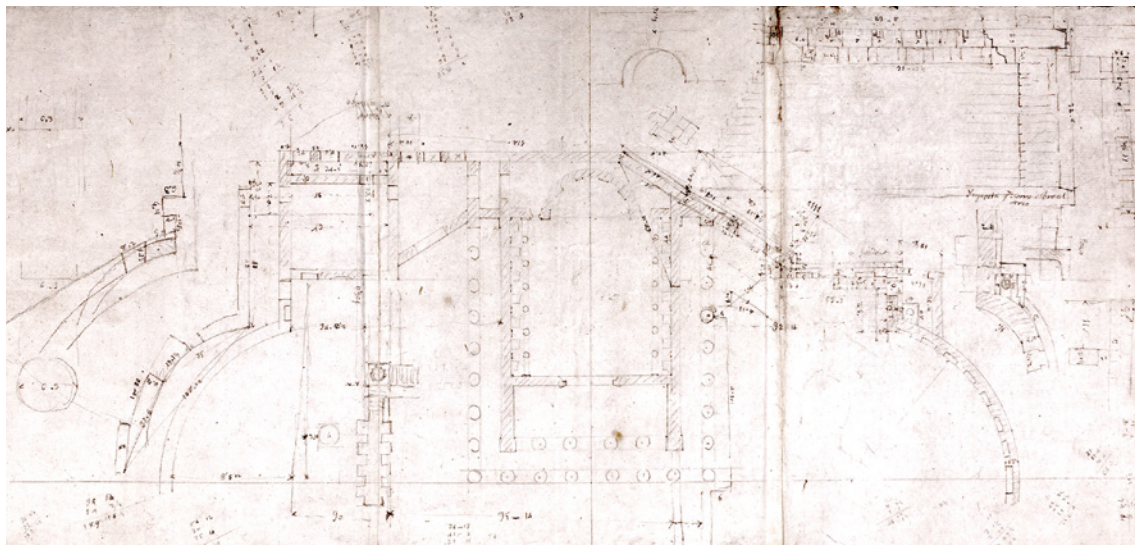
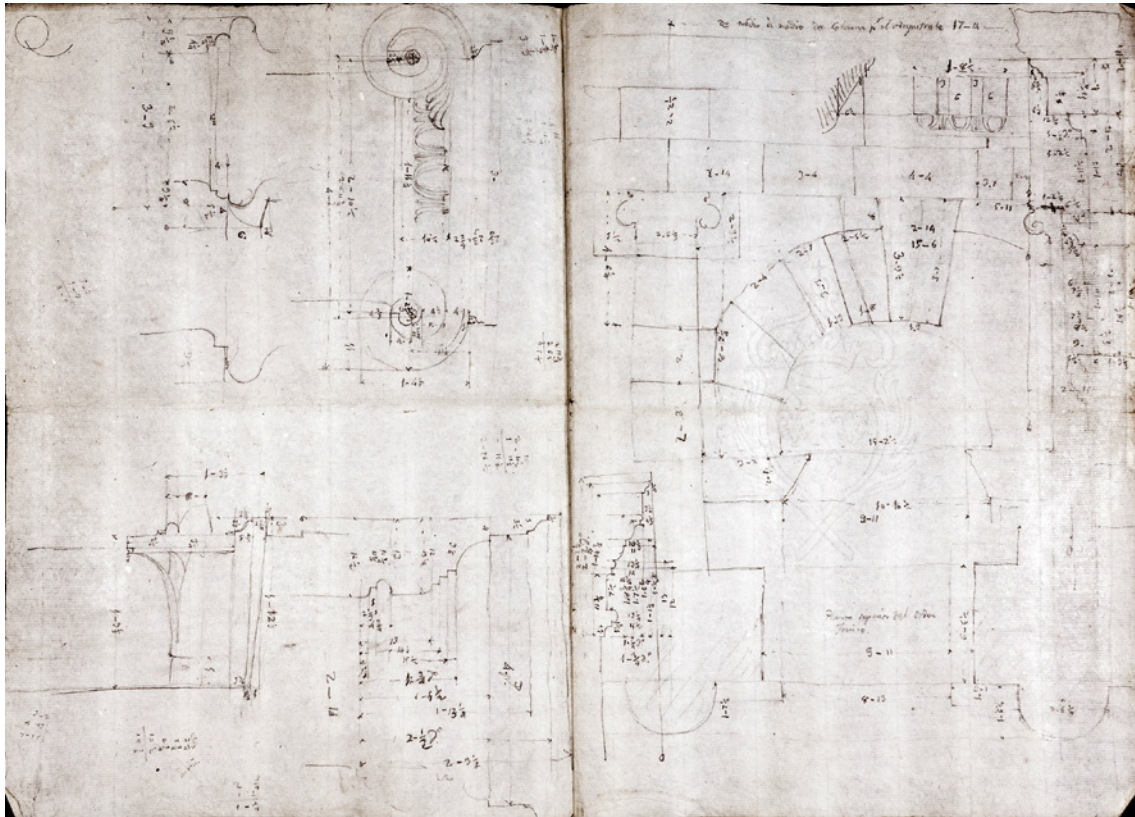



Figura 14 Isidro Velázquez, *Studi sull'ordine ionico del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-098. Foto © RABASF

Figura 15 Isidro Velázquez, *Pianta del Foro di Augusto*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-162. Foto © RABASF

e-ISSN 2280-8841

segni mostravano quello che si poteva recuperare verso la fine del diciottesimo secolo della fisionomia del monumento eretto in onore di Augusto nel suo foro tra il 42 e il 2 a.C. Oggi gli scavi moderni hanno portato alla luce le fondamenta del tempio che si ergeva sul fondo del secondo dei Fori Imperiali costruiti a Roma – isolato dalla contigua Suburra, dove abitavano le classi meno elevate della città, grazie a un muro in peperino di circa 33 metri di altezza –, il podio e la scalinata sul cui altare venivano offerti i sacrifici da parte dei governatori romani prima della loro partenza verso la propria provincia.[32] Tuttavia, Velázquez si imbatté in una costruzione inserita nell'urbanistica moderna della città del Tevere, i cui resti emergevano alla destra di chi scendeva lungo Via Bonella e attraversava l'Arco dei Pantani – basandoci sulle incisioni di Giuseppe Vasi, deduciamo che le carrozze lo attraversassero senza difficoltà –, nell'antico muro romano, per proseguire lungo Via Baccina, aperta nel diciassettesimo secolo (Passigli 1989; Di Marco 2003, fig. 3). Questi erano costituiti dalle tre alte colonne corinzie, in marmo di Carrara, il muro della cella e l'architrave, adornato con eleganti cassettoni in stile greco; le colonne, oltre al pilastro angolare, erano le uniche sopravvissute delle otto distribuite sulle estremità del tempio (stesso numero presente anche sul davanti), e delle due file di sette colonne che dividevano lo spazio interno della cella. Furono restaurate tra il 1839 e il 1843, dopo il crollo dell'edificio che le incorporava – la chiesa e il convento delle neofite domenicane della Santissima, che in precedenza (fino al sedicesimo secolo) era stato il monastero della chiesa di San Basilio –, e della demolizione per motivi di sicurezza del vicino campanile romanico dell'antica chiesa di San Basilio, ma nel corso delle misurazioni di Velázquez il convento ancora nascondeva la cella del tempio e si addossava al grande muro che delimitava il foro e che seguiva la Strada dei Conti (Armellini 1942, 151-2; Ungaro 1997, 35-40; Guerrieri Borsoi 1998).

Effettuare un qualsiasi lavoro nell'Arco dei Pantani era estremamente difficile nel diciottesimo secolo a causa dei rigidi precetti delle domenicane del convento dell'Annunziata, per cui nel 1805 il direttore dei borsisti francesi esultava nel riferire che uno degli artisti sottoposti alla sua tutela, Louis-Sylvestre Gasse, avesse ricevuto il permesso di esaminare le vestigia imperiali (Brunel, Julia 1984, 733). Dieci anni prima, anche il borsista madrileno superò tale ostacolo e, inoltre, modellò tredici calchi di capitelli, cassettoni, architravi e basamenti, nel complesso e nei dettagli; in concomitanza con questa attività, o con la registrazione delle dimensioni del complesso, eseguì scavi nel mese di luglio di un anno che non ci è dato sapere. Sembra opportuno collegare questa '*escarbacion*' con quella descritta dallo stesso Velázquez negli Orti Farnesiani con l'obiettivo di dissotterrare pezzi di architravi, trabeazioni, modanature, un capitello ionico, come passaggio imprescindibile per realizzare i suoi gessi: in nessun caso si può intendere questa attività come uno scavo antiquario ampio, duraturo e sistematico. Nelle operazioni simili effettuate presso il Foro di Augusto, il madrileno diceva di aver trovato un'iscrizione nelle fondamenta del Tempio di Marte Ultore (IGV-141-143), un'epigrafe che trascrisse varie volte – e che un ex gesuita spagnolo, uno dei tanti che frequentavano artisti di quella nazionalità, tradusse per lui –, nota per la sua reminiscenza delle *mansiones saliorum*, la sede o forse la cappella dei sacerdoti salii, che alla fine del quarto secolo d.C. restaurò l'ordine delle *pontifices vestae* (*CIL* VI.2158). (Rüpke 2013, 324; Iara 2015, 200). L'enigma consiste nel fatto che il ritrovamento dell'iscrizione in realtà risaliva al 1477, quando erano state portate alla luce le fondamenta dell'atrio della chiesa di San Basilio, così che a Velázquez si deve esclusivamente il merito di averla riportata alla memoria o recuperata lì dove giaceva abbandonata; infatti, una mano diversa da quella del borsista scrisse in uno dei fogli che già Janus Gruterus aveva dato notizie relative a questa epigrafe nel diciassettesimo secolo, pur chiamando il sito di San Basilio 'il Foro di Traiano' (Gruterus 1602, clxxiii; Lanciani 1902, 80). A partire dal sedicesimo secolo vari trattatisti e autori ci hanno tramandato i loro disegni relativi al Foro di Augusto, responsabili della trasmissione di conoscenze e notizie errate sull'edificio imperiale. Palladio era debitore all'opera di Antonio Labacco, ed entrambi, assieme a Serlio, alle esplorazioni di Baldassarre e Sallustio Peruzzi, il cui debito scientifico dovevano a loro volta ad Antonio Da Sangallo il Giovane (Lamuà Estañol 2012, 17-31). Il borsista prese come riferimento Labacco, così che in due schizzi (IGV-140, 164) espose le misure che l'architetto piemontese aveva calcolato per il muro laterale della cella della fabbrica che Augusto promise di sacrificare a Marte Ultore in piena battaglia contro Crasso e Bruto, e senza dubbio effettuò le sue (per inciso, la biblioteca di Velázquez annoverava un'edizione romana di Labacco del 1779) (Labacco 1557, tav. XI). Nei bozzetti sono presenti misurazioni del muraglione di fon-

32 Sul Foro di Augusto, La Rocca 1995.

e-ISSN 2280-8841

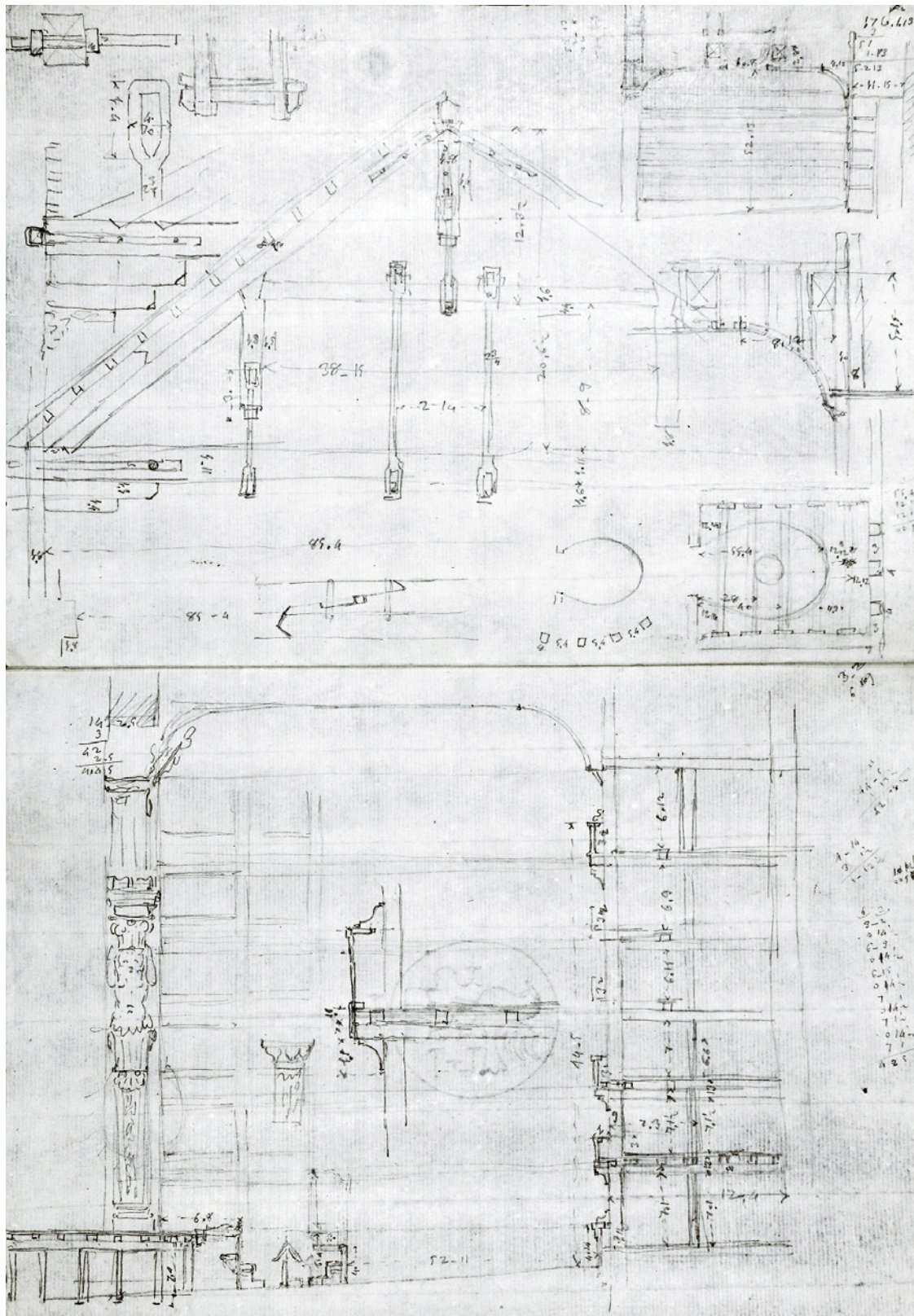



Figura 16 Isidro Velázquez, *Appunti sul Teatro Argentina di Roma*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-114. Foto © RABASF

do e dell'Arco dei Pantani, piante parziali dei resti conservati e una generale del Foro, profili, piante e dettagli dei capitelli – nell'attualità si considerano il modello dell'ordine corinzio di epoca imperiale (Viscogliosi 1996, 131-8) –, del capitello del pilastro, dell'architrave e della trabeazione. Spicca per il suo interesse la pianta IGV-162, che modificava una serie di aspetti di quella di Labacco, a sua volta ereditata da Sallustio Peruzzi verso la metà del XVI, ma manteneva alcuni dei suoi errori: ad esempio, Velázquez, come prima il Labacco, riprodusse un tempio tetrastilo tra due ante – invece che ottastilo con due colonne *'de retorno'* –, sostenne la presenza di due aperture inesistenti negli estremi dell'abside della cella del tempio, e nell'angolo nord-est della piazza, nel coronamento del portico nord-occidentale, interpretò l'aula del Colosso come un ambiente chiuso, senza connessione diretta con il colonnato: una simile opinione derivava dal fatto che, fino al ventesimo secolo, nessun architetto aveva potuto esaminare in profondità tale area, completamente invasa da costruzioni di epoca successiva, e pertanto ciascuno si vide costretto a ricopiare le soluzioni dei predecessori (Labacco 1557, tavv. 7-8; Lamuà Estañol 2012, 28-9). Ciò si riscontra bene nella maggiore carenza di misure qui rispetto al lato opposto **[fig. 15]**. Ciononostante, Velázquez ebbe la fortunata intuizione di situare almeno questo portico a nord-ovest e di evitare la profusione di scale di accesso che Labacco aveva disposto nell'aula del Colosso e nell'esedra settentrionale, avvicinandosi in questo modo alla proposta di Palladio, il primo dei trattatisti ad ascrivere al Tempio di Marte Ultore e alla volontà costruttiva di Augusto le rovine riutilizzate nella Santissima Annunziata (Becatti 2014, 30-4).

Come già segnalato, oltre a occuparsi di annotare le proporzioni degli edifici antichi, Tatham e Velázquez portarono avanti altre attività insieme. Un gruppo di bozzetti che non riguarda monumenti di architettura romana ne rappresenta un esempio. In IGV-112-114, il madrileno abbozzò la pianta del Teatro Argentina, la decorazione e organizzazione del palco, la platea con la distribuzione di sedute e palchetti, o i macchinari e la disposizione delle pulegge per sollevare e calare il sipario ed effettuare il cambio di scenografia. IGV-114 mostra l'ossatura in legno del tetto del teatro, disegno del quale esiste la versione riprodotta in bella copia da Tatham **[figg. 16-17]**. Tre disegni che fanno parte dei fondi del RIBA, compreso quello citato, rappresentano copie che l'architetto inglese eseguì a partire da disegni prodotti da Isidro Velázquez tra il 1795 e gli inizi del 1796, e questo lo sappiamo perché Tatham – o forse la mano di qualcun altro – lo fece figurare sul fondo delle pagine (Salmon 1992, 35-7, figg. 19-20).[33] Le altre due sono dell'orditura sovrastante alla navata principale di San Paolo fuori le mura, che mostra i propri studi preparatori – ed estesi alla copertura delle navate laterali in IGV-086-088 – e lo studio dei metodi praticati in Italia per conferire la dovuta inclinazione ai tetti, con dettagli sui procedimenti di assemblaggio **[fig. 18]**. Da parte sua, e se ne conservano i piani, il britannico realizzò per sé stesso sezioni dell'ossatura delle chiese di Santa Andrea della Valle, di Santa Maria Liberatrice, di Santa Maria in Campitelli e del Teatro Bologna.[34] Sappiamo che Henry Holland insistette affinché i propri discepoli non trascurassero tali aspetti tecnici dell'apprendistato professionale, consiglio che, secondo quanto ci mostrano questi disegni, Tatham seguì. Dobbiamo immaginare che i due architetti, alle prese con le medesime preoccupazioni, intrapresero le loro ricerche assieme, o si suddivisero il lavoro, e che all'inglese convenne eseguire una copia degli studi portati a termine dal collega spagnolo dopo che questi aveva copiato in bella alcuni suoi bozzetti, e forse Velázquez ottenne anche le rappresentazioni grafiche delle altre chiese prodotte da Tatham. John Soane e l'architetto veneziano Giannantonio Selva possedettero raccolte contenenti disegni delle ossature di carpenteria dei medesimi edifici civili e religiosi romani; il fatto che questi contenessero annotazioni in lingue diverse, la coincidenza dei soggetti e il fatto di essere stati eseguiti attorno alle medesime date (1780) hanno portato Pierre de la Ruffinière du Prey (1982, 158-60, figg. 8.10-18.12) a sospettare che tra i due vi fosse più che una semplice collaborazione, che attingessero a una raccolta comune. L'opera di Gabriel-Pierre-Martin Dumont, che offriva un confronto tra le sale degli spettacoli in Francia e in Italia, può essere considerata come il precedente per eccellenza. Occorre sottolineare che, in IGV-112 e 114 e in RIBA33190, Velázquez mostra immagini equivalenti a quelle delle tavole 13 e 15 di Dumont (c. 1774), «Profil de l'une des travées de la Salle des Machines d'argentine à Rome», il «Pont pour le service des Décorations», il «Chariot servant à porter les Feuilles des Décorations dans les Coutisses», il «Ralingement du grand Entrait par le moyen du Trait de Jupiter», ovvero la struttura

33 RIBA21619, RIBA 33189 e RIBA33190.

34 RIBA21620. RIBA33187, RIBA33180.Di questo stesso periodo sono stati recentemente pubblicati gli studi sull'armatura di San Paolo fuori le mura eseguiti dal francese François-Jacques Delannoy (2017, 25-7 note 20-23).

e-ISSN 2280-8841

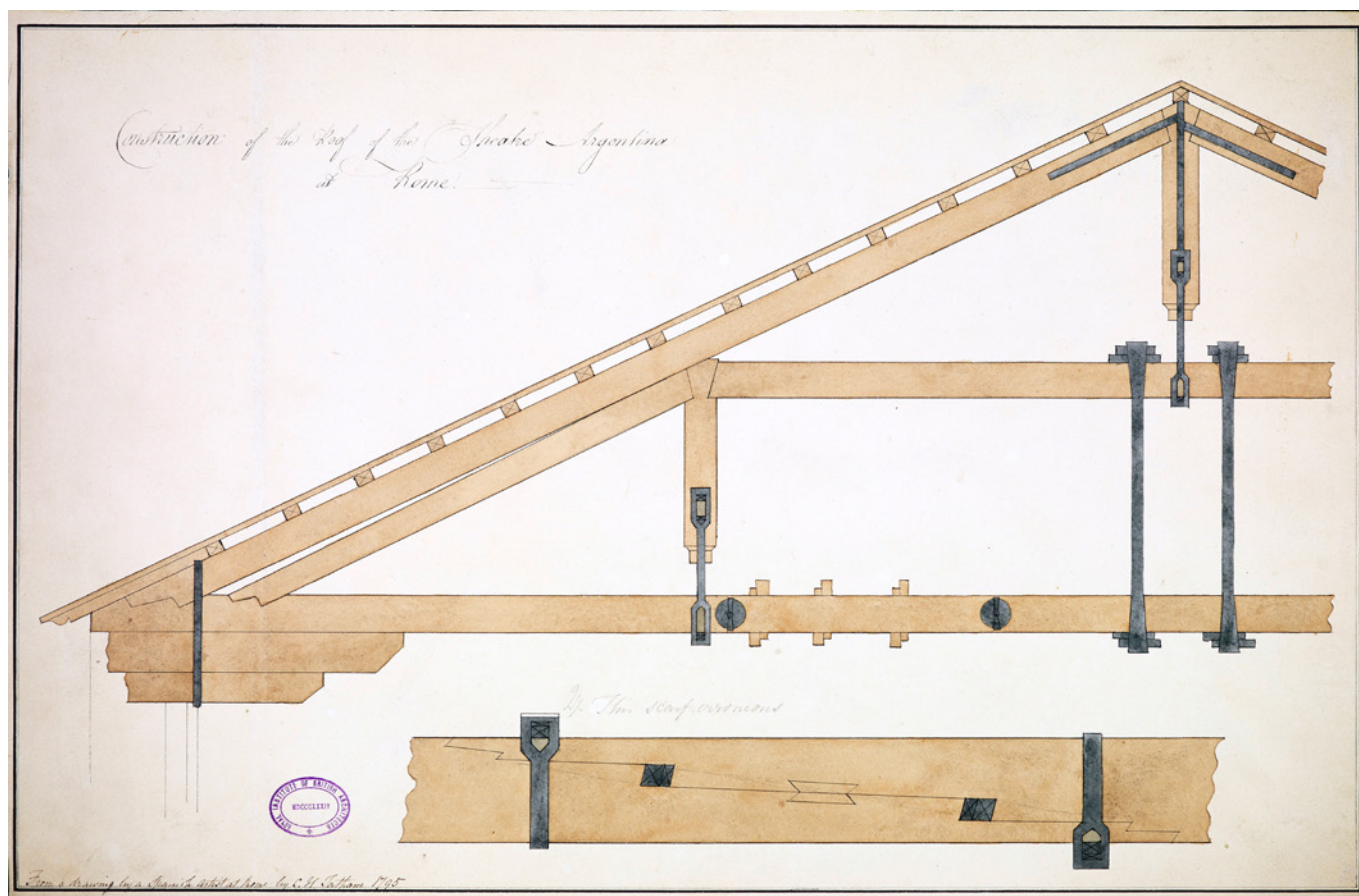



Figura 17 Charles Heathcote Tatham, *Costruzione del soffitto del Teatro Argentina di Roma*. Londra, Royal Institute of British Architects, 33190. Foto © RIBA

dell'ossatura, il paranco a catena e i meccanismi utilizzati per dispiegare e rimuovere dalle quinte le decorazioni, o l'assemblaggio in legno nel fulmine di Giove; ciò nonostante, gli schemi con le misurazioni di Velázquez, seppure conservando l'evidente somiglianza con l'opera di Dumont, dimostrano che il borsista spagnolo prese le misure di questi elementi e macchinari in prima persona.

Verso il 1785, l'abate Juan Andrés contava fino a quattordici pittori che eseguivano copie nelle stanze di Raffaello e nel Vaticano; le incisioni colorate di Louis Ducros e Giovanni Volpato, o quelle di Vincenzo Feoli, con i gruppetti di artisti che disegnavano nei propri quaderni, sotto lo sguardo vigile di altri compagni, scambiandosi opinioni, ne sono la prova (Andrés y Morell 2004, 98; Bignamini 1996, 193-203). Velázquez e Tatham avrebbero potuto benissimo essere due di questi giovani che riproducevano nei propri album le antichità conservate nel Museo Pio-Clementino. I fogli IGV-002-005 e IGV-007, identificati sulla pagina web dell'Academia con vasche – quelle che adornavano il portico del Cortile Ottagono, collocate di fronte alle sculture e sotto i rilievi –, tazze, coppe, anfore, una fontana e un candelabro, con ubicazioni attuali – e nel diciottesimo secolo – definite, dimostrano la frequenza delle visite dei cultori delle Belle Arti alle gallerie romane e degli architetti in particolare al Campidoglio e al museo dei papi **[fig. 19]**. Moratín, che visitò il Museo in diverse occasioni, nel 1794 e 1796, accompagnato da Silvestre Pérez e altre amicizie, si sorprendeva di potersi trattenere a contemplare questa collezione che attirò Velázquez e Tatham, una collezione di vasi, altari, treppiedi, urne, candelabri, busti e statue, che reputava la più bella e varia di Roma, per tutto il tempo che si desiderava e per soli sei *reales* di Spagna, che si pagavano all'ingresso. Delle incursioni di Velázquez presso il Museo Pio-Clementino vi era già conferma tra i fogli della BNE, che rappresentano ceramiche greche e figure estratte da queste, urne, tazze, vasi, coppe, lampadari, tavoli,

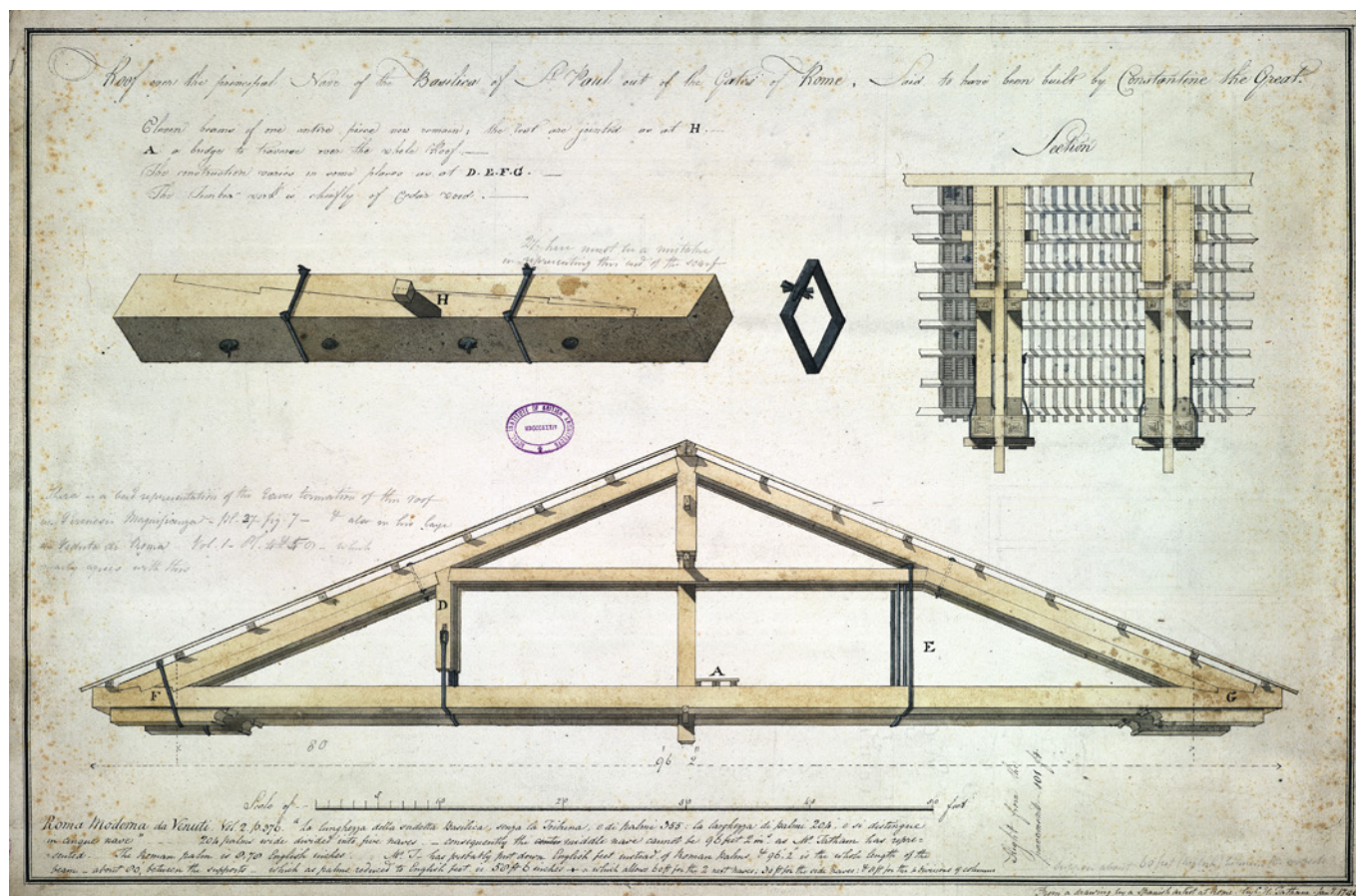



Figura 18 Charles Heathcote Tatham, *Armatura del soffitto di San Paolo fuori le mura*. Londra, Royal Institute of British Architects, 21619. Foto © RIBA

trapezofori, maschere, elementi architettonici, come mensole e capitelli, erme e sculture – tutte facilmente identificabili, come quelle dell'*Apollo del Belvedere*, il *Laocoonte*, la *Diana Efesina* scoperta da Gavin Hamilton, le statue sedenti di *Demostene*, *Menandro* e *Posidippo* vendute a Pio VI da Thomas Jenkins o la *Biga* che dava il nome all'omonima sala, che Giuseppe Camporesi portava a compimento nel 1788 (Consoli 1996, 57) –, materiali che gli avrebbero fornito soluzioni ornamentali in alcuni dei suoi progetti di architettura. Anche all'interno del Vaticano Velázquez eseguì copie di grottesche delle logge di Raffaello, di cui si conserva il guazzo dell'ornamentazione di una delle finestre delle suddette logge, in cui il borsista avrebbe cercato ispirazione nell'Antichità che l'artista italiano trovò nelle grottesche della Domus Aurea (Barcia 1906, 190-1, 193 nn. 1175-7, 1179, 1181-4, 1199; García Sánchez 2011a, 86-91, figg. 89-95; Moleón, López-Muñiz 2009, 381-3, nn. 41-3, 45, 47-51). Nel novembre del 1794, Tatham scrisse al suo maestro Holland che aveva visitato il Museo Pio-Clementino e, a partire da qui, le date che annotò nei disegni dell'architetto conservati presso il Victoria and Albert Museum rivelano molteplici ispezioni nel corso del 1795, a molte delle quali avrebbe partecipato insieme a Velázquez, per cui le opere artistiche di molti dei loro disegni erano di conseguenza le stesse.[35] Tatham, spinto dai servizi che prestava a Holland, collezionò nel Vaticano un volume di notevole interesse costituito da disegni e gessi da cui egli desiderava ottenere elementi decorativi utilizzandoli come modelli architettonici classici per il suo progetto di ristrutturazione della

35 Si vedano, ad esempio, BNE. BA-1183 con V&A. D.1547-1898. Come anche Velázquez, che in IGV-007 riprodusse un candelabro proveniente da Otricoli, Tatham copiò una serie di frammenti architettonici dello stesso giacimento scavato da Pio VI. V&A. D.1512-1898, D. 1514-1898, D. 1515-1898. Cf. Pearce, Salmon 2005, 32, figg. 34, 36-7.

e-ISSN 2280-8841

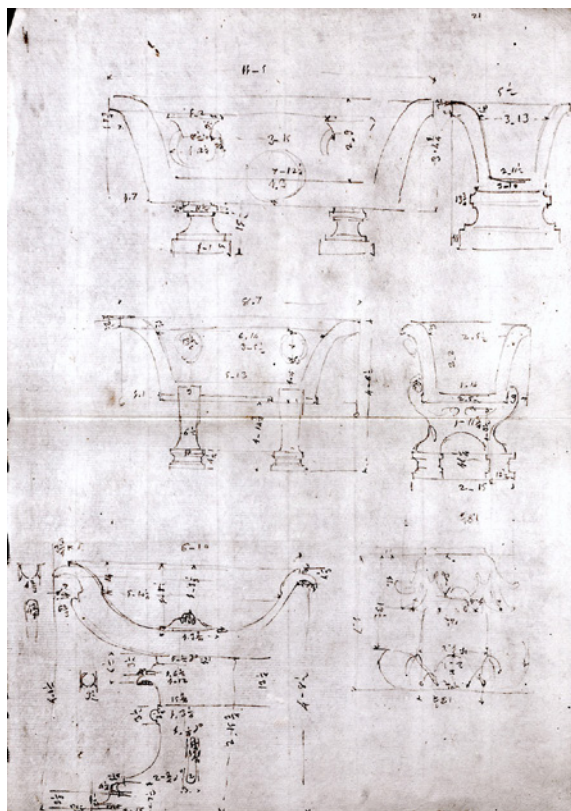



Figura 19 Isidro Velázquez, *Due vasche e un labrum del Museo Pio-Clementino*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-002. Foto © RABASF

residenza londinese del principe di Galles, Carlton House. Per tale motivo, non si tratta di schizzi con misurazioni: le misure dei pezzi disegnati a matita e abbozzati dall'architetto inglese solitamente si attengono a una scala, che in diversi esemplari, incentrati sul suo mero gusto estetico, non è neanche presente; in casi come quello dei Candelabri Barberini di Villa Adriana segnò quanto costava ricalcarli in gesso.[36] Le passeggiate di studio per le gallerie papali, e i modelli selezionati, anche identici, ispirarono ciascuno nella propria professione, a diversi livelli. Allo spagnolo, nei suoi progetti di architetto tardivi. Un esempio è rappresentato dalla *Fuente egipcia del dios Canopo* che ideò nel 1819 per i giardini del Buen Retiro, che ancora oggi si può osservare vicino al laghetto del parco, ad abbellirne il serbatoio di acqua. In essa, l'alunno di Villanueva riunì diversi ingredienti propri del *revival* artistico egizio estratti dal Museo Pio-Clementino, essenzialmente della Sala a Croce Greca: la decorazione centrale era costituita da un vaso canopo in pietra con testa umana, rappresentazione tradizionale del dio Amset, figlio di Horus, basato sull'originale vaticano, poggiato sul piedistallo da cui sorgeva il cannello della fontana, e protetto da una nicchia **[figg. 20-1]**. Sull'unico corpo del monumento si innalzava l'avviamento di una colonna scanalata che fungeva da pedana di una scultura di Antinoo-Osiride, fiancheggiata da due sfingi poste una di fronte all'altra, ispirate a quelle che cingevano l'ingresso monumentale alla suddetta sala, scendendo per la Scala Simonetti, una di quelle mostrate di fronte e di profilo in uno dei disegni della BNE (BA-1182) (Alonso de la Sota 1992-94, 197-206; Saguar Quer 1996, 372; Saguar Quer 2006, 305-7).[37] Per la sua scultura ieratica, Velázquez disponeva del famoso marmo tiburtino trasferito nella Sala del Canopo del Palazzo Nuovo del Campidoglio da Benedetto XIV, ma dal 1779 nel Vaticano si trovavano anche i due telamoni di Antinoo-Osiride con i loro caratteristici attributi faraonici rinvenuti presso la Villa di Adriano, chiamati *i Cioci* che, restaurati tra il 1780 e il 1782, sostenevano l'architrave dell'ingresso che metteva in comunicazione la Sala a Croce Greca con la Sala Rotonda (Pietrangeli 1985, 68-9; Liverani 1999, 48; Cacciotti 2012, 477). Da parte sua, e attenendosi agli archetipi della fonte di Velázquez, Tatham inserì questi esercizi nella propria raccolta grafica del 1799, nella quale una delle tavole presentava una delle sfingi di granito rosso della Sala a Croce Greca e l'altra, in «dark oriental marble», il suddetto vaso canopo (Tatham 1799, tavv. 53, 59).

Al fruttuoso duetto Tatham-Velázquez abbiamo già detto che si univa Mario Asprucci. Almeno alla fine del 1795, i tre disegnarono allo stesso tempo tra le vestigia della città del Tevere. L'architetto londinese spese per entrambi esclusivamente parole di encomio: di Asprucci rispettava la devozione religiosa e la moralità, il suo buon gusto e l'abilità, mentre apprezzava Velázquez come giovane di eguale merito. Dei due assicurava che si trattasse di disegnatori squisiti e uomini onesti e, quando si separarono nel 1796, si promisero di mantenersi in contatto per tutta la vita (Pearce, Salmon 2005, 82, 88). L'amicizia con Asprucci risultò per Tatham enormemente vantaggiosa, poiché a priori gli spalancò la porta verso una schiera di relazio-

36 V&A. D.1524-1898, D.1527-1898.

37 La tematica egizia compare anche in alcuni disegni di Silvestre Pérez negli anni successivi al suo soggiorno a Roma, agli inizi del diciannovesimo secolo, quando sfingi, obelischi e piramidi cominciano a conquistare l'immaginazione degli architetti europei. È del 1800 il disegno di una stanza progettata per il palazzo della IV marchesa di Santiago, a Madrid, nella cui decorazione inserì quattro figure dell'Antinoo divinizzato che in guisa di colonne fiancheggiano ogni porta della sala. Cf. Saguar Quer 1996, 370-1.

e-ISSN 2280-8841

Figura 20 Isidro Velázquez, *Sfinge, sarcofaghi di Elena e Costanza e tazza di porfido rosso del Museo Pio-Clementino*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA-1182. Foto © Biblioteca Nacional de España

ni influenti presso l'Accademia di San Luca, nella quale entrò come Accademico di Merito nel giugno del 1796: anzitutto con Antonio Asprucci, padre di Mario e *principe* dell'istituzione fino al 1792, o con lo scultore Vincenzo Pacetti, anch'egli principe dell'Academia romana a partire dal dicembre del 1795 (Salmon 1998, 87-9). In quegli anni, principalmente tra il 1786 e 1793, Mario assisteva il padre nella ristrutturazione del casino principale e del parco della Villa di Marcantonio Borghese IV – sebbene i lavori di ristrutturazione risalissero al 1775 e, pertanto, si fossero prolungati di 20 anni –, soprattutto nel Giardino del Lago e nell'area della Piazza di Siena, e anche Pacetti partecipava alla decorazione scultorea dell'interno del palazzo e dei giardini. Asprucci figlio, in qualità di architetto della casata Borghese, dovette spianare la strada a Tatham nei suoi accordi con il principe perché ottenesse alcuni dei calchi della collezione, almeno di un bassorilievo e della 'maschera' del busto colossale di Lucio Vero proveniente dagli scavi di Acquatraversa (1720), oggi nel Museo del Louvre (Mastrodonato 1999-2000, 208-10, fig. 39). Seguendo la sua autobiografia, l'inglese trascorse anche molto tempo presso la Villa producendo bozzetti nei suoi fogli – al novembre del 1794 risale la copia del fregio di un altare della collezione – e, per il materiale che conosciamo di Isidro Velázquez, anche lo spagnolo, che si divertì a riprodurre alcune delle attrazioni paesaggistiche e architettoniche dei giardini, così come a ritrarre delle vedute dalle alture del Pincio (BNE. BA-1162). Sicuramente il suo collega britannico lo introdusse nel suo circolo di amicizie artistiche e lo presentò, oltre che ad Asprucci, ad Antonio Canova, che a suo tempo aiutava il discepolo di Holland a rimettere insieme la sua collezione di pezzi, approfittando della mancanza di competenza in termini di mercato antiquario nei complicati anni 1795 e 1796 (Pinelli 2001, 86-7). Isidro Velázquez disegnò dal vivo il gruppo di Venere e Adone (BNE. BA-1180) che l'artista di Treviso scolpì per il mar-

e-ISSN 2280-8841

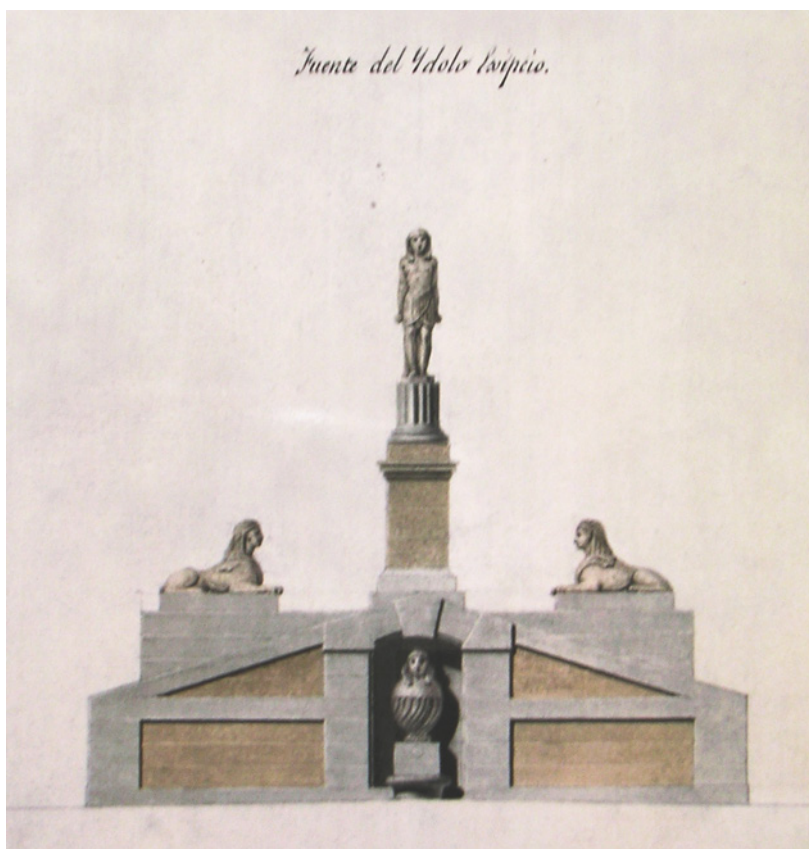



Figura 21
Isidro Velázquez, *Fontana dell'idolo egiziano*. Madrid, Archivo General de Palacio. Foto © Archivo General de Palacio

chese F.M. Berio di Salza, gruppo per il quale l'aristocratico napoletano aveva eretto un tempietto nel suo giardino, e che al suo arrivo a Napoli fu accolto dalla popolazione sulla porta della città, tra grandi festeggiamenti (Pozzi 1922, 37; Honour 1972).

In questa transitoria associazione di un paio di anni, Tatham e Mario Asprucci si scambiarono disegni e li riprodussero a vicenda, e il borsista di Carlo IV avrebbe avuto accesso a questo regime di cameratismo professionale tra gli architetti, rafforzato, in favore di Velázquez, dal fatto che Asprucci, così come Pacetti, quanto meno per questioni relative all'arte e all'antiquariato, ebbe occasione di frequentare l'ambasciatore José Nicolás de Azara (Pirzio Biroli 2003, 332).[38] Senza volersi troppo addentrare nella questione, mi limito a segnalare che, nelle decisioni estetiche sulla sua fonte egizia, Vélazquez dimostra – la intendo come una possibilità – di conoscere i progetti supervisionati da Antonio Asprucci relativi alla Stanza Egizia di Villa Borghese, del 1775-80, attribuiti al figlio Mario e a Tommaso Conca, con un assetto simile al monumento del Buen Retiro; salvo che in questo caso le due sfingi poste una di fronte all'altra erano separate da un vaso canopo di Osiride, e non dalla figura di Antinoo (come nella fontana dell'architetto spagnolo), e così anche nei disegni di Asprucci padre per la Stanza dell'Ermafrodito annessa, dove si faceva appello all'utilizzo di Antinoo come telamone e al prototipo di Antinoo-Osiride accompagnato da urne (Campitelli 2003, 238, 243; Pantazzi 1994, 97-8, nn. 36-7; Paul 2000, 122-3, 136, tav. 6, 126-7, 140-1, tav. 10). Gli inventari ci informano che la biblioteca dell'alunno di Villanueva conteneva cinque stampe della Stanza Egizia di Villa Pinciana, di Asprucci, e altre tre di «Inbencion de la Casa del filosofo». Solo in uno schizzo dell'Academia è presente un particolare della Villa Borghese, e di tipo abbastanza tecnico, di una delle sue pompe d'acqua (IGV-080), i cui componenti dissezionò con lo scopo di istruire sui materiali migliori da utilizzare nella sua fabbricazione **[fig. 22]**. Invece, la frequente presenza del borsista nella Villa Pinciana si deduce da un altro gruppo di disegni. Negli inventari dei suoi beni del 1808 e

38 Su Pacetti e Mario Asprucci, cf. Pasquali 2017.

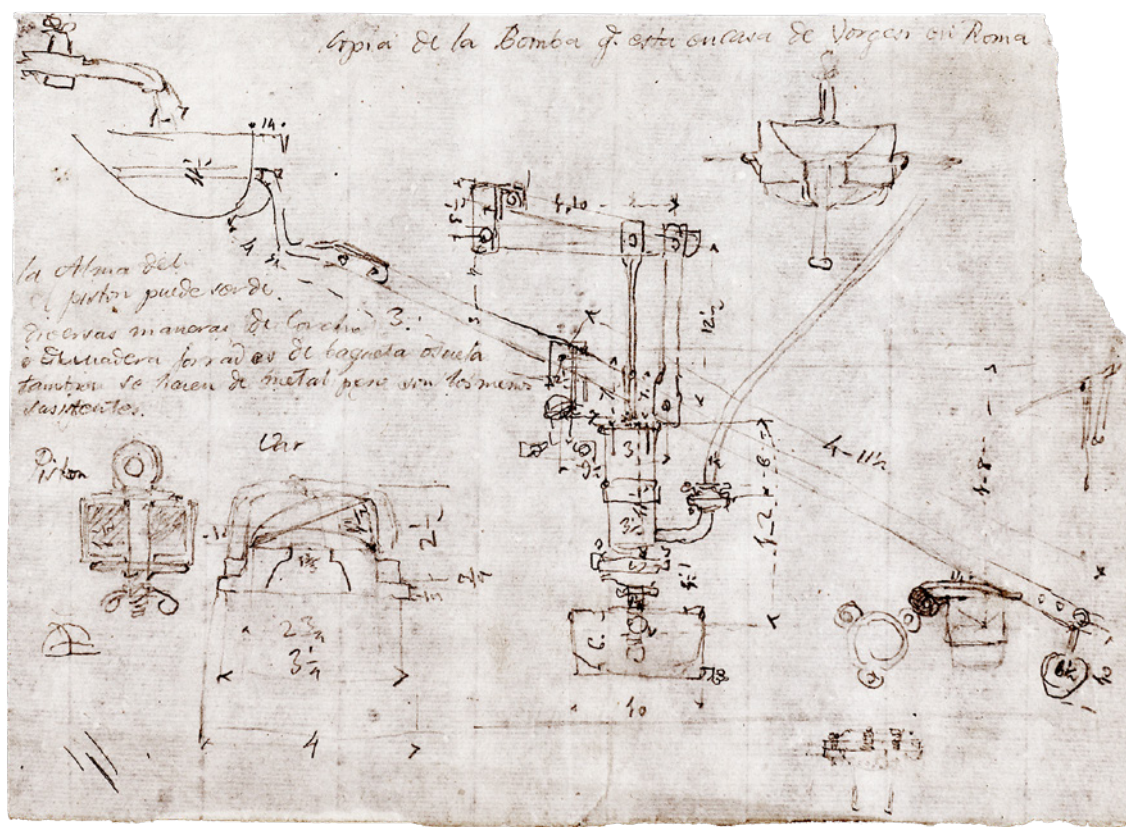



Figura 22 Isidro Velázquez, *Pompa dell'acqua di Villa Borghese*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-080. Foto © RABASF

del 1831-36 si indicavano due vedute: nel primo dei documenti, la veduta del lago di Villa Borghese e l'altra di «Villa Borgesi, la del Elefante», e nel successivo, nuovamente a proposito del lago, «con el templo de Serapides en su centro», e un'altra dell'ingresso alla proprietà, chiarendo l'allusione all'elefante. Carlos Saguar (2018, 1093, 1109, figg. 1-2) ha pubblicato questa coppia di vedute di collezione privata che, pur essendo parte dell'inventario del 1808, sono datate circa al 1836, quando Velázquez, in pensione, poco prima di morire, si dedicò a comporre guazzi dei monumenti e paesaggi che gli ricordavano il suo viaggio giovanile in Italia o a ritoccare vecchi disegni, com'è probabilmente il caso di questi due.[39] La «Vista de la entrada del jardín de Borgesi en Roma pintada por el arquitecto mayor de S. M. Dn. Ysidro Velazquez» rivela l'ingresso – o sarebbe più adeguato dire l'uscita – al parco attraverso il colonnato dorico – al giorno d'oggi non più esistente, si trovava nell'attuale confluenza tra Piazzale di Canestre e Viale San Paolo di Brasile – sotto l'acquedotto dell'Acqua Felice, opera di Antonio Asprucci, che, confuso con l'Acqua Appia, portava l'iscrizione *Appia Felix Ad Lacum* e, nella facciata opposta, quella che si leggeva nell'accedere alla Villa, l'iscrizione *Ne quem mitissimus amnis impediat* (Westphal 1827, 5, n. I; Carter 1827, 361; Mack, Robertson 1997, 54-5) **[fig. 23]**. Delle sculture sopravvive ancora oggi quella del leone, spostata verso il Viale Pietro Canonica a coronare la fantasia architettonica della Mostra dell'Acqua Felice, che all'epoca del nostro borsista si trovava, però, sul lato meridionale del portico. Da questo punto, se si proseguiva in avanti, il visitatore e si trovava di fronte le rovine pittoresche del Tempio di Faustina; se svoltava a destra aveva il Tempietto di Diana mentre, continuando per il sentiero sulla sinistra, si arrivava alla seconda area ritratta da Velázquez, la «Vista del lago del jardín del príncipe Borgesi pintada por el arquitecto m[ay]or de S. M. D. Y. Velazquez», con il Tempio neoclassico di Esculapio sull'isolet-

39 La veduta del lago di Villa Borghese pubblicata in Moleón, Lopez-Muñiz 2009, 393 nota 73, non è di mano di Isidro Velázquez, ma di Giovanni Volpato. Ringrazio Carlos Saguar per avermi trasmesso la lettura dei cartigli dei due disegni, così come la fig. 23.

Figura 23 Isidro Velázquez, *Veduta dell'ingresso al giardino di Villa Borghese*. Collezione particolare. Tratto da C. Saguar Quer, *Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro* (Alicante 2018, 3, fig. 1)

ta in mezzo al lago artificiale – in cui galleggiavano le lancette in stile napoletano –, le cui rive erano avvolte dalla penombra di un bosco romantico (Hoffmann 2001, 205-15). Nel 1792, il *Diario ordinario* rendeva noto che il principe Borghese aveva dato avvio ai lavori di costruzione della Piazza di Siena e, che una volta conclusa, vi avrebbe tenuto la corsa dei berberi.[40] In seguito, tale spazio concepito come ippodromo, e il Giardino del Lago, con il tempietto completato dagli Asprucci nel 1792 e abbellito dall'intervento di restauro delle sue statue a opera di Pacetti, rivaleggiarono come cornice di celebrazione delle fastose festività organizzate dai Borghese nella loro dimora. Già nel 1906, Barcia (1906, 191 nota 1190bis) ipotizzava che questo circo di spettacoli tenuti a Villa Borghese potrebbe essere stato rappresentato in un disegno di Velázquez e, in effetti, l'architetto lo tratteggiò assieme ad alcune strutture effimere in primo piano e la chiesa di Santa Maria Immacolata, sempre pianificata dagli Asprucci, che spunta sul fondo **[fig. 24]**.[41] Dal punto di vista di un borsista a Roma che si stava formando nel ramo dell'architettura, quanto accadeva a Villa Borghese in quest'ultimo decennio del secolo avrebbe costituito una vera e propria scuola di apprendistato, la prima linea in cui esperire le realizzazioni in stile neoclassico in voga all'epoca. Lo spagnolo fu testimone di come una équipe internazionale di pittori, paesaggisti, architetti e scultori trasformò la Villa del Pincio in un giardino archeologizzante, disseminato di richiami al mondo classico nei suoi resti finti e nell'esposizione di veri marmi antichi ottenuti dagli scavi finanziati dal principe Borghese. Proprio in quegli anni, dal 1791 al 1793, lo scozzese Gavin Hamilton arricchiva la collezione di Marcantonio Borghese con decine di statue, busti e rilievi, seppur frammentari, che portava alla luce dalla proprietà di Pantano Secco, la *Gabii* romana, e che scultori rinomati della statura di Pacetti, Agostino Penna o Carlo Albacini restauravano per volontà dello stesso Hamilton, di Antonio Asprucci e di Ennio Quirino Visconti (Cima 2005, 48). Nel 1796, Mario Asprucci progettò un edificio per ospitare le antichità di *Gabii*, quel Casino di *Gabii*, anch'esso esposto nei progetti dell'antenato e mai messo in pratica – i pezzi rimasero ammassati nel Casino dell'Orologio –, e permise a Tatham di riprodurlo in uno dei suoi disegni (Salmon 1998, 89-90, fig. 16; Paul 2000, 156-62, figg. 57-8). Il principe ripen-

40 *Diario ordinario* (1792), 1786, 11 febbraio. Roma: Stamperia Cracas, 21-2.

41 Intitolato «Paisaje italiano» in Moleón, López-Muñiz 2009, 387 nota 62.

Figura 24 Isidro Velázquez, *Piazza di Siena a Villa Borghese*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA-1190bis. Foto © Biblioteca Nacional de España

sava alla costruzione di questo Museo dal 1791 e, con maggiore enfasi, nel 1792, ma, come risulta evidente, con Tatham e Velázquez che si trovavano contemporaneamente a Roma, gli architetti di Marcantonio Borghese IV ancora non desistevano dal tentare di realizzare la galleria scultorea e almeno Mario rese partecipi i compagni delle sue immagini e speculazioni. A mio avviso, le opere posteriori di Velázquez avrebbero lasciato trasparire l'esperienza vissuta nella residenza del Pincio: si nota nella ristrutturazione della facciata della Casa del Labrador di Aranjuez (1803), che adornò con nicchie ospitanti sculture e busti in gesso, imitazioni dell'antico, e rilievi con motivi vegetali – ricordo dei modelli classici delle ville degli aristocratici romani – , formule ornamentali che reiterò nel suo progetto di «Galería de Cuadros, Estatuas y demas efectos de belleza de las tres nobles Artes», un Museo pubblico di arte e archeologia commissionato dal XIV duca di Alba nel Palazzo di Liria a Madrid (1825) (García Sánchez 2011b).

3 Conclusioni

La collezione di disegni e di schizzi con misure conservata presso la Real Academia de San Fernando ci offre l'opportunità di comprendere i disegni e progetti di Isidro Velázquez collocati in altre istituzioni, e anche di fornire una panoramica più completa del viaggio in Italia dell'architetto nell'ultimo decennio del diciottesimo secolo. Non abbiamo tenuto conto di schizzi di altri edifici classici, impossibili da considerare nello spazio limitato di un articolo, né di altre rappresentazioni pittoriche specifiche di attività legate all'esperienza delle borse di studio, come le escursioni per la campagna romana e verso altre città italiane, che saranno oggetto di studi futuri. Lo stesso Velázquez scrisse – e questo è riportato in un breve testo biografico – che a Roma non trascurò di formarsi nei rami della pittura, della scultura, della fisica e di altre specialità analoghe a questa, e la confluenza di disegni precedentemente catalogati nella BNE nel 1906 con la nuova acquisizione dell'Academia ne dà dimostrazione.[42] Delle sue preoccupazioni riguardo a questioni ingegneristiche rimangono gli schemi dei macchinari idraulici e dei mulini galleggianti sul Tevere, legati alle attività produttive e alla macinazione del grano, i quali agli inizi del diciannovesimo secolo erano tecnologicamente obsoleti (Giustin 2006). L'unico elemento appena accennato nei disegni di San Fernando è la qualità del borsista come disegnatore della figura umana: non bisogna infatti dimenticare che era figlio di Antonio Velázquez, pittore di corte di Carlo III. Secondo i suoi inventari, Velázquez conservò più di venti disegni del nudo che effettuò presso l'Academia de Roma, sicuramente in riferimento alla Scuola del Nudo del Campidoglio, anche se non bisogna nemmeno escludere che siano stati realizzati presso la scuola serale di disegno dal vivo e di sculture di gesso, che José Nicolás de Azara organizzò presso il Palazzo di Spagna e la cui direzione affidò al pittore Buenaventura Salesa dal 1790 al 1798 (Moleón, Saguar Quer 2009, 548; García Sánchez, Cándido de la Cruz 2009, 99-100; De Urríes y de la Colina 2012, 224). Questa collezione di bozzetti mostra solo un foglio con due cavallerizzi di entrambi i sessi, delineati con il cavallo impennato, o di corsa: un tratto che si osserva in numerosi disegni dell'architetto, senza dubbio anche di tematiche madrilene (ad esempio, De Urríes y de la Colina 2003, 64). La collezione di Madrid forse non è paragonabile, in termini quantitativi, alle migliaia di disegni con misure accumulati in altri fondi di disegni architettonici, soprattutto in sedi londinesi, ma per questo motivo costituiscono un insieme unico e originale all'interno del *corpus* grafico dei borsisti spagnoli che soggiornavano a Roma, come ho già accennato nel fare riferimento al *Libro de barios adornos* di Domingo Lois Monteagudo. Del mentore di Velázquez, Juan de Villanueva, ci sono giunti diversi bozzetti architettonici realizzati a penna, che non hanno nulla a che vedere con i bozzetti scientifici del suo discepolo, né con la preparazione dei suoi *envíos*: sono abbozzi di una Roma inventata, in cui dialoga con le tipologie costruttive di quella reale, antiche e barocche (la Rotonda, il Mausoleo di Adriano o la scalinata del Campidoglio si alternano a obelischi, templi, archi di trionfo, ecc.), vicini ai capricci pittorici di Panini, Hubert Robert o Clerisseau (Chueca Goitia, De Miguel 1949, 76, figg. 17-19; Guerra de la Vega 1986, 31). Infine, gli appunti rafforzano le conoscenze di cui disponiamo sull'impresa comune che Velázquez portò a buon fine a Roma insieme ad altri architetti, i suoi compatrioti Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, il britannico Charles Heathcote Tatham e l'italiano Mario Asprucci; nel caso di questi ultimi, si tratta di lavori eseguiti con sullo sfondo il sipario del parco di Villa Borghese.

42 AGP. Documentazione Personale. Cª. 1319/3. Lettera cit. di Isidro Velázquez al duca di San Carlos del 9 gennaio 1815. Inoltre, *Galería de Ingenios Contemporáneos* 1836, 2.

e-ISSN 2280-8841

Bibliografia

Alonso de la Sota, A.M. (1992-94). «Una manifestación de la egiptomanía española del siglo XIX. El caso de Madrid». *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 4-5, 197-206.

Alonso Sánchez, M.Á. (1976). «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma». *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 3, 91-102.

Andrés y Morell, J. (2004). *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, vol. 1. Madrid: Verbum.

Armellini, M. (1942). *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Roma: Edizioni R.O.R.E.

Barcia, Á.M. (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Becatti, G. (2014). «L'identificazione del Tempio di Marte Ultore nel XVI secolo: dall'Incendio di Borgo di Raffaello a Palladio». *Bollettino d'Arte*, 21(8), 23-38.

Bianchi, L. (1998). *Case e torri medioevali a Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Bignamini, I. (1996). «Depictions of the Museo Pio-Clementino». Wilton, A.; Bignamini, I. (eds), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. London: Tate Gallery, 193-203.

Brunel, G.; Julia, I. (1984). *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série*, vol. 2. Roma: Ed. dell'Elefante.

Buckrell Pos, T. (2002). «Tatham and Italy: Influences on English Neo-Classical Design». *Furniture History*, 38, 58-82.

Burney, C. (2014). *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*. Barcelona: Acantilado.

Cacciotti, B. (2012). «Statue egittizzanti da Tivoli tra rappresentazione e ritualità». *Horti Esperidum*, 1, 473-502.

Campitelli, A. (ed.) (2003). *Villa Borghese. I principi, le arti, la città del Settecento all'Ottocento = Catalogo della mostra*. Milano: Skira.

Canina, L. (1845). *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*. 2a ed. Roma: Tip. dello Stesso Canina.

Carter, N.H. (1827). *Letters from Europe, Comprising the Journal of a Tour through Ireland, England, Scotland, France, Italy, and Switzerland, in the Years 1825, 26, and 27*, vol. 2. New York: G. & C. Carvill.

Casola, T. (2018). «*Etchings of Ancient Ornamental Architecture* (1800) e *Designs for Cottages* (1805). L'esperienza romana nelle pubblicazioni ottocentesche di Charles Heathcote Tatham e Joseph Michael Gandy». *MDCCC 1800*, 7, 25-36. http://doi.org/10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/002.

Cervera Vera, L. (1985). *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barios Adornos"*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Chueca Goitia, F.; De Miguel, C. (1949). *La vida y las obrasdel Arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid: Gráfica Carlos-Jaime.

Cima, M. (2005). «Gavin Hamilton a Gabii. Gli scavi settecenteschi di Pantano Borghese». Campitelli, A. (a cura di), *Villa Borghese. Storia e gestione = Atti del Convegno internazionale di studi* (Roma, 19-21 giugno 2003). Milano: Skira, 43-55.

Cipriani, G.B. (1803). *Monumenti di fabbriche antiche estratti dai disegni dei più celebri autori*, vol. 3. Roma.

Consoli, G.P. (1996). *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*. Modena: Panini Franco Cosimo.

Curzi, V. (2003). «Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento». Pinto, S.; Susinno S. (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti = Catalogo della mostra*. Milano: Electa, 467-76.

De Angeli, S. (1992). *Templum divi Vespasiani*. Roma: Soprintendenza Archeologica di Roma.

Delannoy, F.-J. (2017). *Voyage en Italie (mars 1780-décembre 1782). Études faites à Rome*, vol. 3. Naples: CJB.

Desgodetz, A. (1779). *Les édifices antiques de Rome, mesurés et dessinés tres-exactement sur les lieux par feu M. Desgodetz, architecte du roi.* Paris: Claude-Antoine Jombert.

Di Marco, F. (2003). «La Via Cavour attraverso i quartieri dei Pantani e della Suburra». Cuccia, G. (a cura di), *Via Cavour una strada della nuova Roma*. Roma: Palombi Editori, 175-200.

Díez del Corral, P. (2014). «El Libro de Barios Adornos de Domingo A. Lois Monteagudo (1723-1786): formación académica en Roma y el ornamento "all'antica" en el contexto internacional del Setecientos Borbónico». Di Cavi, S. (ed.), *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia (ss. XVI-XIX)*. Roma; Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba; De Luca, 353-65.

Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los alumnos de las tres bellas artes hecho por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la junta pública de 13 de julio de 1799 (1799). Madrid: Viuda de Ibarra.

Dumont, G.-P.-M. (c. 1774). *Parallele de plans des plus Belles Salles de Spectacles d'Italie et de France. Avec des détails de Machines Théatrales*. Paris: Rue des Arcis.

Fea, C. (1820). *Frammenti di fasti consolari e trionfali ultimamente scoperti nel foro romano e altrove ora riuniti e presentati alla santità di N. S. Pio Papa settimo*. Roma: F. Bourlié.

Fernández de Moratín, L. (1968). *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808).*Madrid: Castalia.

Fernández de Moratín, L. (1988). *Viage a Italia*. Madrid: Espasa Calpe.

Flores Flores, O. (2014). «Escritura e imagen. Discursos paralelos en los Apuntamientos de Pedro José Márquez». Flores Flores, O. (ed.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México: UNAM, 583-622.

«Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Isidro Velazquez» (1836). *El Artista*, 3, 2-5.

Gallego García, R. (2013). «El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el "taccuino" de Antonio Primo». March, E.; Narváez Cases, C. (eds), *Vidas de artistas y otras na-*

rrativas biográficas. Barcelona: Universitat de Barcelona, 349-74.

Gallego García, R. (2016). «Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid». *De Arte*, 15, 208-23.

García Sánchez, J. (2002). «El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez». *Academia*, 94-5, 27-44.

García Sánchez, J. (2004). «La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad». In *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en Red) = Atti del XV Congreso Español de Historia del Arte* (Palma de Mallorca, 20-23 octubre 2004.). 2 voll. Palma: Universitat de les Illes Balears, vol. 1: 757-67; vol 2: 1531-41.

García Sánchez, J. (2006). «Las pensiones de la Academia de San Fernando en Italia: artistas españoles en el debate arqueológico y arquitectónico en torno a la Antigüedad de los siglos XVIII y XIX». Beltrán, J. et al. (eds), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 193-216.

García Sánchez, J. (2008). «Planos de arquitectos españoles publicados en Roma (s. XIX): el Teatro de Marcello y el Santuario de Hércules Vencedor».*Archivo Español de Arqueología*, 81, 177-200.

García Sánchez, J. (2011a). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*. Milán; Guadalajara: Hugony-Bornova.

García Sánchez, J. (2011b). «El proyecto museográfico del Duque». Cacciotti, B. (ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*. Madrid: CSIC, 201-9.

García Sánchez, J. (2013). «José Ignacio Hervada: los arquitectos, la antigüedad y la arqueología del Mediterráneo». García Sánchez, J. (ed.), *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 75-104.

García Sánchez, J. (2016). «El templo de Antonino y Faustina en los planes de los arquitectos españoles pensionados en Roma». *MDCCC 1800*, 5, 5-23.

García Sánchez, J.; de la Cruz, C. (2009). «L'Accademia di Francisco Preciado de la Vega in Piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento». *Bollettino d'Arte*, 1(7), 91-102.

Giustini, L. (2006). «I molini lungo il Tevere a Roma agli inizi dell'Ottocento». *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 118, 1, 53-9.

Gruterus, J. (1602). *Inscriptiones Antiquae Totius orbis Romani, in corpus absolutißimum redactae*, vol. 1. Heidelberg: Ex Officina Commeliniana.

Guattani, G.A. (1805). *Roma descritta ed illustrata dall'abbate Giuseppe Antonio Guattani romano*. 2a ed. Roma: Pagliarini.

Guerra de la Vega, R. (1986). *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias (Carlos IV). I. El Escorial y El Pardo*. Madrid: Graficinco.

Guerrieri Borsoi, M.B. (1998). «La chiesa della Santissima Annunziata al Foro di Augusto». *Bollettino d'arte*, 105-6, 33-48.

Hoffmann, P. (2001). *Le ville di Roma e dei dintorni*. Roma: Newton & Compton.

Honour, H. (1972). «Canova's statues of Venus». *Burlington Magazine*, 114, 658-70.

Hüelsen, C. (1906). *The Roman Forum. Its History and its monuments*. Roma: Loescher.

Hüelsen, C. (1923). «Sulle vicende del Teatro di Marcello nel Medio Evo». *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 1, 169-74.

Iara, K. (2015). «Senatorial Aristocracy: How Individual Is Individual Reliogiosity?». Rebillard, E.; Rüpke, J. (eds), *Group Identity and Religious Individuality in Late Antiquity*. Washington: The Catholic University of America Press, 165-214.

Ingamells, J. (1997). *A Dictionary of British and Irish Travelers in Italy 1701-1800*. New Haven; Londres: Yale University Press.

La Rocca, E. (1995). *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano*. Roma: Progetti Museali Editori.

La Ruffinière Du Prey, P. de (1982). *John Soane: The Making of an Architect*. Chicago; London: University of Chicago Press.

Lamuà Estañol, M. (2012). *Ecquid iis videretur mimun vitae commode transegisse? El foro de Augusto en Roma: la creación de la simbología del poder y el culto imperial* [tesi inedita]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Labacco, A. (1557). *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*. Roma: Impresso in casa nostra.

Lanciani, R. (1902). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1000-1530)*, vol. 1. Roma: Loescher.

Lever, J. (2010). «The Soane-Dance Collaboration, 1771-1799». *Architectural History*, 53, 163-90.

Liverani, P. (1999). «Il Museo Gregoriano Egizio». *Aegyptus*, 79(1/2), 45-64.

López de Meneses, A. (1934). «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 42, 29-69.

Mack, C.R.; Robertson, L. (1997). *The Roman Remains. John Izard Middleton's Visual Souvenirs of 1820-1823 with Additional Views in Italy, France, and Switzerland*. Columbia: University of South Carolina Press.

Mastrodonato, V. (1999-2000). «Una residenza imperiale nel suburbio di Roma: la villa di Lucio Vero in località Acquatraversa». *Archeologia Classica*, 51, 157-235.

Matilla Rodríguez, J.M.; Zolle, L. (2013a). *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Matilla Rodríguez, J.M.; Zolle, L. (2013b). *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Moleón, P. (2003). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada.

Moleón, P. (2009). «Isidro Velázquez, metido en un rincón». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 9-114.

Moleón, P.; López-Muñiz, G. (2009). «Catálogo de dibujos y proyectos de Isidro Velázquez». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 366-528.

Moleon, P.; Saguar Quer, C. (2009). «Apéndice documental». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 543-70.

Mountfaucon, B. de (1922). *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Les Bains, les Mariages, les grands & les petits Jeux, les Pompes, la Chasse, la Pêche, les Arts*, III. Paris: Museo du Louvre.

Navascués Palacio, P. (1982). «Los discípulos de Villanueva. Isidro Velázquez». *Juan de Villanueva: arquitecto 1739-1811 = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Municipal, 71-85.

Nibby, A. (1819). *Del Foro Romano, della Via Sacra, dell'Anfiteatro Flavio e de luoghi adjacenti*. Roma: Vincenzo Poggioli.

Nolli, G.B. (1994). *Nuova Pianta di Roma, 1748*. Ed. a cura di S. Borsi. Roma: Officina Edizioni.

Núñez, B. (2000). *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Origo, B.; Crea, E. (1973). *Theatrum Marcelli. "El Quliseo de' Saveli"*. Roma: Edizioni dell'Elefante.

Orsini, B. (1771). *Della geometría e prospettiva pratica*, vol. 1. Roma: Benedetto Franzesi.

Palladio, A. (1570). *I Quattro libri dell'architettura*. Venezia: appresso Domenico de' Franceschi.

Pantazzi, M. (1994). «Le voyage d'Italie». Humbert, J-M.; Pantazzi, M.; Ziegler, C. (eds), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930 = Catalogue d'exposition*. Paris: Réunion des musées nationaux, 36-115.

Pasquali, S. (2017). «Joseph Bonomi, Mario Asprucci e gli altri architetti citati nel primo Giornale di Vincenzo Pacetti». Cipriani, A. et al. (eds), «Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour», *Bollettino d'Arte, volume speciale = Atti del Convegno Internazionale*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 55-64.

Passigli, S. (1989). «Urbanizzazione e topografía a Roma nell'area dei Fori imperiali tra XIV e XVI secolo». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, 101, 1, 273-325.

Paul, C. (2000). *Making a Prince's Museum: Drawings for the Late-Eighteenth-Century Redecoration of the Villa Borghese*. Los Angeles: Getty Publications.

Pearce, S.; Salmon, F. (2005). «Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-1796: Letters, Drawings and Fragments, and Part of an Autobiography». *The Volume of the Walpole Society*, 67, 1-91.

Pernier, L. (1901). «A proposito di alcuni lavori eseguiti recentemente nell'interno del Teatro di Marcello». *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 24, 52-70.

Pietrangeli, C. (1976). *Guide Rionali di Roma. Rione X-Campitelli. Parte III*. Roma: Fratelli Palombi.

Pietrangeli, C. (1985). *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*. Roma: Edizioni Quasar.

Pinelli, A. (2001). «L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir». «Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting», num. monogr., *Ricerche di Storia dell'Arte*, 72, 85-106.

Pinon, P.; Amprimoz, F.-X. (1988). *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*. Rome: École Française de Rome.

Pirzio Biroli, L. (2003). «Il *Giornale* di Vicenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo». Beltrán Fortes, J. (a cura di), *Illuminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 329-39.

Pozzi, A. (1922). *Antonio Canova 1822-1922*. Ferrara: Taddei Società Tipografica Editrice.

Ravaglioli, A. (1996). *Il ghetto di Roma. La storia del quartiere ebraico e la vicenda della più antica comunità romana*. Roma: Newton.

Rodríguez Laso, N. (2006). *Diario en el Viage de Francia e Italia (1788)*. Zaragoza: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Rodríguez Ruiz, D. (1992). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.

Rüpke, J. (2015). *De Júpiter a Cristo: Cambios religiosos en el imperio romano*. Córdoba: EDUVIM.

Saguar Quer, C. (1996). «La egiptomanía en la España de Goya». *Goya*, 252, 367-81.

Saguar Quer, C. (2006). «La corte de faraón: egiptomanía en la arquitectura española». González Alcantud, J.A. (ed.), *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Anthopos, 288-322.

Saguar Quer, C. (2018). «Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro». Cañestro Donoso, A. (ed.), *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, 1091-115.

Salmon, F. (1992). «Sources for Carpentry: Architects, Travelling Abroad». Yeomans, D.T. (ed.), *The Architect and the Carpenter*. London: RIBA, 28-40.

Salmon, F. (1998). «Charles Heathcote Tatham and the Accademia di S. Luca, Rome». *The Burlington Magazine*, 140(1139), 85-92.

Salmon, F. (2000). *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome and English Architecture*. Aldershot: Ashgate.

Tatham, C.H. (1799). *Etchings Representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture Drawn from the Originals in Rome, and Other Parts of Italy, during the Years 1794, 1795 and 1796*. London: Printed For The Author.

Titi, F. (1763). *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, vol. 1. Roma: Marco Pagliarini.

Thubières, A.C.P. de (1914). *Voyage d'Italie 1714-1715*. Paris: Fischbacher.

Viera y Clavijo, J. (2006). *Diario de viaje desde Madrid a Italia*. La Laguna; Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.

Ungaro, L. (1997). *Il Foro di Augusto*. Roma: Palombi.

Uggeri, A. (1801). *Iconographie des édifices de Rome Ancienne*, vol. 2. Roma: Pagliarini.

Urríes y de la Colina, J.J. de (2003). «Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez». *Reales Sitios*, 156, 57-70.

Urríes y de la Colina, J.J. de (2010). «Pedro Moleón Gavilanes (ed.). Isidro Velázquez, 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino». *Goya*, 333, 357-60.

Urríes y de la Colina, J.J. de (2012). «“Crear artífizes iluminados en el buen camino de el Arte”: los últimos discípulos españoles de Mengs».*Goya*, 340, 210-35.

Vasi, M. (1804). *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue adiacenze*, vol. 1. Roma: Lazzarini Stampatore.

Venuti, R. (1824). *Accurata e sucinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, vol. 2. 3a ed. Roma: Pietro Piale & Mariano de Romanis.

Viscogliosi, A. (1996). *Il tempio di Apollo in Circo e la nascita del linguaggio architettonico augusteo*. Roma: L’Erma di Bretschneider.

Westphal, E. (1827). *Guida per la Campagna di Roma dal dottore Gio. Enrico Westphal*. Roma: Vincenzo Poggioli.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

Pompeji in Paris. Die *Quatre Saisons* (1821) von Eugène Delacroix

Friederike Vosskamp
Max Ernst Museum Brühl des LVR, Deutschland

Abstract The *Quatre Saisons* by Eugène Delacroix are among the lesser-known and hitherto little-explored works of the French artist. Designed in 1821, the paintings served as decorations for the dining room in the hôtel particulier of the French actor François-Joseph Talma in Paris. Stylistically, the series draws inspiration from ancient art, especially from the Roman wall paintings of Herculaneum and Pompeii that were rediscovered during the eighteenth century. However, rather than imitating models from the past, the artist adapts and rearranges them, thus also revitalising the motif of the four seasons that was very popular for interior decorations in the eighteenth and early nineteenth centuries. The paper discusses Delacroix's four-part cycle as a striking example of both the rediscovery and appropriation of antiquity in nineteenth-century art. In doing so, it examines the artist's close relationship with ancient art and the way in which Delacroix draws on models from the past and eclectically transforms them for his own artistic needs. The interest for ancient Roman art is also considered according to the role the patron Talma played in the development of the *décor*.

Keywords Eugène Delacroix. Four Seasons. François-Joseph Talma. Interior decoration. Roman wall paintings. Reception of antiquity. Herculaneum. Pompeii.

Das 19. Jahrhundert ist in besonderer Weise durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gekennzeichnet. Im Bewusstsein historischer Distanz wurde vor allem in der bildenden Kunst der Blick zurück auf die Kunstproduktion vorangegangener Epochen gerichtet. Die Antike blieb dabei maßgebendes Vorbild sowohl in der künstlerischen Ausbildung an den Akademien als auch als genereller Maßstab, an dem es sich als Künstler zu messen galt. Durch umfassende Ausgrabungen und eine nahezu systematische Erschließung antiker Stätten, wie sie seit dem 18. Jahrhundert zunehmend erfolgte, rückte die antike Kultur nach den Entdeckungen der Renaissance zugleich neu in das Bewusstsein. In den Vordergrund traten dabei auch die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ans Licht beförderten römischen Zentren wie Stabiae, Herculaneum oder Pompeji mit ihren weitgehend unbeschadet erhaltenen Wandmalereien, die durch Reproduktionen in illustrierten Werken Verbreitung fanden und in der Folge auch in der damaligen Kunst aufgegriffen wurden. Wie Nancy Ramage beschreibt, wirkte die Entdeckung dieser antiken Stätten dabei als „major catalyst for neoclassical taste in general and for decorative arts in particular".[1]

Als ein Beispiel für die unmittelbare Rezeption pompejanisch-herculaneischer Motive kön-

1 Ramage 2013, 163.

Peer review

Submitted 2021-02-22
Accepted 2021-04-12
Published 2021-07-26

Open access

Citation Vosskamp, F. (2021). "Pompeji in Paris. Die Quatre Saisons (1821) von Eugène Delacroix". *MDCCC*, 10, 45-56.

Abbildung 1 Eugène Delacroix, *Le Printemps*. 1821. Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

nen die Darstellungen der *Vier Jahreszeiten* gelten, die der französische Maler Eugène Delacroix 1821 als Wanddekorationen für das Pariser Wohnhaus des Schauspielers François-Joseph Talma (1763-1826) entwickelte. Obwohl es sich hierbei um eine der ersten größeren Auftragsarbeiten handelt, die der damals 23-jährige Künstler kurz nach dem Abschluss seiner Ausbildung im Atelier von Pierre Narcisse Guérin und an der École des Beaux-arts in Paris annahm, fanden die Dekorationen in der kunsthistorischen Forschung bislang kaum Berücksichtigung. So liegen neben den beiden grundlegenden Aufsätzen von Lee Johnson zur Einordnung und Datierung der Werke sowie einem kurzen Beitrag von Guila Ballas zur Bedeutung des Jahreszeitenmotivs im Œuvre Delacroix' kaum Besprechungen des Gemäldezyklus vor.[2] Dies mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass die klassisch-antik anmutenden Motivschöpfungen für den „Romantiker" Delacroix nicht unbedingt typisch erscheinen dürften. Mit dem Rückgriff auf römische Vorbilder treten die Kompositionen aber nicht nur im Œuvre des Künstlers, sondern auch innerhalb der Darstellungstradition der Vier Jahreszeiten hervor, die sich als Ausstattungsthema besonders im 18. und frühen 19. Jahrhundert weitreichender Beliebtheit erfreuten und zum bevorzugten Motiv der Innendekoration wurden.

Der folgende Beitrag behandelt Eugène Delacroix' *Quatre Saisons* von 1821 als Beispiel für die Wiederentdeckung der Antike in der Kunst des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Aneignung und künstlerischer Neuschöpfung. Im Vordergrund steht dabei auch die Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Antike, das wie sein Studium antiker Kunstwerke bisher nur selten in den Blick genommen wurde.[3] Die Folie für die Untersuchung bildet der ikonographische Kontext des Jahreszeitenmotivs, das auf eine lange und vergleichsweise kontinuierliche Bildtraditi-

2 Siehe Johnson 1955, 84-5 und Johnson 1957, 78-89 sowie Ballas 1985, 15-20 oder den Eintrag im Ausstellungskatalog von 1963 mit Verweis auf die Aufsätze von Johnson bei Sérullaz 1963b, 9-11. Johnson führt die Gemälde zudem in seinem Werkverzeichnis auf; Johnson 1981-89, 1: 67-9, Nr. 94-7. Daneben erfahren die Werke erstaunlicherweise hingegen mit Verweis auf Johnson keine Erwähnung bei Sérullaz 1963a, 21 und nur eine kurze Nennung im Katalog zur großen Delacroix-Retrospektive 2018 im Musée du Louvre und dem Metropolitan Museum New York; Allard, Fabre 2018, 24.

3 Siehe dazu auch die Anmerkung von Dominique de Font-Réaulx und Françoise Gaultier im Vorwort des Katalogs *Delacroix et l'antique* (De Font-Réaulx 2015, 7): „Il a semblé à beaucoup que le peintre, incarnation d'un esprit romantique affranchi des contraintes académiques, avait peu regardé l'antique" (Vielen scheint, dass der Maler, die Verkörperung eines von akademischen Zwängen befreiten romantischen Geistes, der Antike wenig Beachtung schenkte).

MDCCC 1800
10, 2021, 45-56
e-ISSN 2280-8841

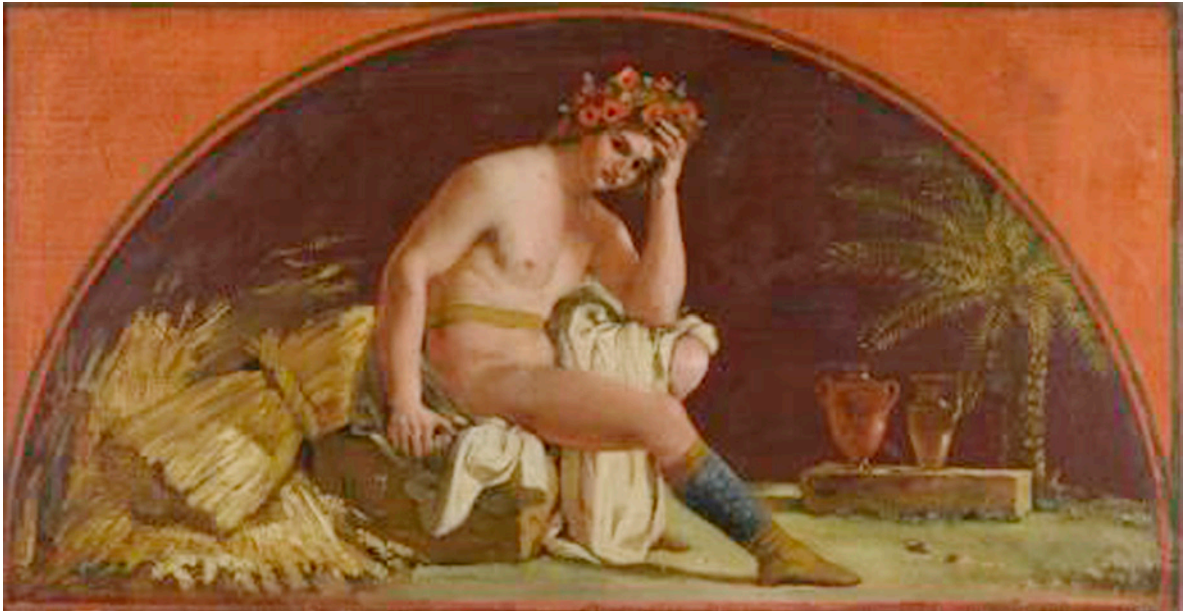



Abbildung 2 Eugène Delacroix, *L'Été*. 1821.
Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

on seit der Antike zurückblickt, auf dem Höhepunkt seiner Popularität im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zugleich aber auch eine umfassende Revision und Hinterfragung erfährt. Darüber hinaus wird ein enger Zusammenhang zur Person und Geschichtsauffassung des Auftraggebers der Werke, François-Joseph Talma, gesehen, ein Zusammenhang, der sich nicht zuletzt in der Wahl der Motive und der Art ihrer Darstellung widerspiegelt.

1 Die Jahreszeiten in klassischem Gewand

Die vier Werke mit den Motiven *Frühling*, *Sommer*, *Herbst* und *Winter* **[Abb. 1-4]** entstanden als Dekorationen für das Speisezimmer im neu errichteten Wohnhaus Talmas. Eine Abbildung in der um 1840 von Jean-Charles Krafft und François Thiollet herausgegebenen Publikation *Choix des plus jolies maisons de Paris*, die einen Aufriss des Raums im Erdgeschoss zeigt **[Abb. 5]**, dokumentiert die Anbringung der in Lünettenform gestalteten Wandpaneele oberhalb der Türen. *Winter* und *Herbst* waren demnach auf der Ostwand dargestellt, *Sommer* und *Frühling* auf der gegenüberliegenden Seite, wobei die Figuren einander zugewandt waren. Wie die Illustration bei Krafft und Thiollet ausweist, fügen sich die Werke in ein insgesamt antik anmutendes Raumkonzept mit marmorimitierenden flächigen Wandverkleidungen und mittig positionierten Gewandstatuen *à l'antique* ein. Lee Johnson hat in seinen Beiträgen der 1950er Jahre die Hintergründe und die Genese des Auftrags rekonstruiert und dabei auch die zeitliche Einordnung revidiert, die Alfred Robaut im ersten Werkverzeichnis zum Œuvre Delacroix' vorgenommen hatte. Robaut datierte die Gemälde und Entwurfszeichnungen auf 1830, in ein Jahr also, in dem Talma bereits verstorben war.[4] Wie Johnson darlegt, erwarb Talma das Grundstück, auf dem er sein Haus errichten ließ, hingegen bereits im November 1820. Es befand sich in der Rue de la Tour des Dames Nummer 9 in dem seinerzeit auch als „Nouvelle Athènes" bezeichne-

4 Vgl. Robaut [1885] 1969, 390, Nr. 1451-4 mit Verweis auf die Entwürfe unter Nr. 332-5. Wie Johnson (1957, 78, Anm. 1) ausführt, bezeichnet Robaut dabei zudem den Entwurf Nr. 334 fälschlicherweise als *Herbst*, wobei es sich jedoch um eine Studie für den *Winter* handelt, und Nr. 335 als Studie für den *Winter*, die eigentlich aber eine Darstellung des Gottes Saturn zeigt.

Abbildung 3 Eugène Delacroix, *L'Automne*. 1821. Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

ten Viertel im Norden von Paris, in dem sich zeitgleich auch andere Künstlerinnen und Künstler wie die Schauspielerin Josephine Duchesnois oder der Maler Horace Vernet niederließen. Mit dem Bau des *Hôtel particulier* sowie der Innenausstattung betraute Talma den Architekten Paul Lelong.[5] Wie die Beauftragung Delacroix' für die Ausschmückung des Speisezimmers zustande kam, ist nicht überliefert. Johnson nimmt an, dass die Vermittlung über Géricault erfolgte, der den jungen Delacroix im Atelier von Guérin kennengelernt hatte und ihn 1820 auch für die Ausführung der *Vierge du Sacre-Coeur* empfahl.[6] Ebenso könnte sich auch Horace Vernet, der eng mit Géricault befreundet war und zugleich in unmittelbarer Nachbarschaft zu Talma wohnte, für Delacroix eingesetzt haben. Talma selbst lernte Delacroix laut Robaut wohl erst 1822 im Salon von Gros kennen, wenngleich er ihn bereits in seiner Jugend als Schauspieler auf der Bühne, etwa in der Rolle Hamlets gesehen haben dürfte.[7]

Die Arbeiten an den Wanddekorationen müssen, wie auch Johnson annimmt, zwischen Juli und Mitte Oktober des Jahres 1821 ausgeführt worden sein. Dafür spricht eine Passage in einem Brief des Malers an seine Schwester Henriette de Verninac vom 29. Juni 1821, in dem er mitteilt, dass er aufgrund eines Auftrags im Sommer wohl nicht zu ihr kommen kann: „J'aurai peut-être ces vacances des peintures à faire dans une maison qu'on bâtit ; et j'ai grand besoin de faire des études" (Ich werde vielleicht in diesen Ferien Malereien in einem Haus, das gerade errichtet wird, anzufertigen haben; und ich muss dazu unbedingt Entwürfe machen).[8] Auch wenn der Auftrag nicht näher benannt wird, legt der Hinweis auf Arbeiten in einem Haus, das sich gerade im Bau befindet, nahe, dass es sich um die Werke für Talma handeln muss. Dieser wiederum zog nach Fertigstellung des Hauses im Herbst 1821 dort ein.

Die vier Gemälde **[Abb. 1-4]** zeigen die Jahreszeiten als weibliche und männliche Einzelfiguren mit ihren konventionellen, aus der Darstellungstradition bekannten Attributen wie Blumen für den Frühling, Korngarben für den Sommer oder Weintrauben für den Herbst, in einer jeweils jahreszeitlich gefärbten Landschaft, die allerdings nur

5 In der 1838 publizierten Ausgabe von Thiollets *Choix de Maisons* wird unter *Supplément* (o.S.) bei den zu Talmas Haus zugeordneten Planches 105 bis 108 ein gewisser „Ch. Lelong" als Architekt sowie Duponchel und Piron als weitere Architekten genannt, welche die Dekorationsarbeiten von Lelong übernommen haben sollen.

6 Johnson 1957, 82.

7 Siehe Robaut [1885] 1969, 390 und Johnson 1957, 82. Zu den Theaterbesuchen des jungen Delacroix' siehe Allard, Fabre 2018, 220.

8 Eugène Delacroix, zit. nach Johnson 1957, 85.

Abbildung 4 Eugène Delacroix, *L'Hiver*. 1821.
Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

ausschnitthaft wiedergegeben wird. In ihrer Positionierung fügen sie sich dabei harmonisch in das halbrunde Format der Supraporten ein. Der Hintergrund ist in einem neutralen dunkeltonigen Braun gehalten. Inhaltlich nimmt Delacroix weitgehend Abstand von der in der Jahreszeitentradition geläufigen Verbindung mit anderen quaternären Modellen wie den Vier Tageszeiten oder den Lebensaltern des Menschen. So erscheint nur der Winter unwesentlich älter als die vorangegangenen Figurationen. Im *Sommer* wiederum wird das Motiv des Pausierens aufgegriffen, das auch für den Mittag typisch ist.

Der Frühling **[Abb. 1]** wird durch eine junge Frau in einem hellblauen tunikaähnlichen Gewand repräsentiert, die auf einer mit Tulpen und Ranunkeln bewachsenen Wiese Blumen sammelt. Ihr Körper und Gesicht sind im Profil gezeigt. Rechts neben ihr setzt ein Widder zum Sprung aus dem Bildfeld an, der als Verweis auf das Tierkreiszeichen der Monate März und April den Jahreszeitenbezug unterstreicht. Das Sommerbild **[Abb. 2]** zeigt einen halb nackten jungen Mann mit einem Kranz aus Mohnblumen und blauen Blüten im Haar. Den Kopf auf die linke Hand gestützt sitzt er auf einem quaderförmigen Stein und blickt den Betrachter direkt an. Links hinter ihm liegen mehrere Ährenbündel als typisches Attribut der sommerlichen Jahreszeit. Auf der rechten Seite sind zwei antikische Gefäße auf einer steinernen Bank vor einem Palmbaum zu sehen. Auffälligerweise fehlt in diesem Bild im Gegensatz zu den drei anderen Gemälden ein der Jahreszeit entsprechendes Tierkreissymbol.[9] Die nachdenkliche Haltung des Jünglings verbunden mit den beiden unterschiedlich gestalteten Vasen führt Guila Ballas zu der Deutung, es handele sich bei der Darstellung um eine Anspielung auf das Motiv des Herkules am Scheideweg, mit dem sich der junge, am Beginn seiner Laufbahn stehende Maler in besonderem Maße identifiziert habe.[10] Angesichts der Ungewöhnlichkeit, die diese Bildfindung mit sich brächte, sowie fehlender Belege, etwa in vorbereitenden Skizzen oder Notizen, dafür, dass sich Delacroix hier tatsächlich mit der Figur des Herkules auseinandersetzte, erscheint diese Interpretation fraglich. Vielmehr lässt sich die Darstellung mit dem für den Sommer und den Mittag üblichen Motiv des Innehaltens und

9 Im Entwurf scheint hingegen noch ein Tier vorgesehen gewesen zu sein; siehe die im Musée du Louvre verwahrte Zeichnung RF 9244.

10 Siehe Ballas 1985, 16. Das Motiv der zwei Vasen und der Palme greift Delacroix im Übrigen 1852 in einer Skizze mit Ceres für den *Salon de la Paix* wieder auf, was gegen die von Ballas vorgenommene Deutung spricht; siehe die Abbildung bei Johnson 1957, 87 Fig. 32.

MDCCC 1800
10, 2021, 45-56
e-ISSN 2280-8841

Abbildung 5 Aufriss des Hauses Rue de la Tour des Dames Nr. 9, aus: Thiollet, Krafft, *Choix des plus jolies maisons de Paris*, um 1840, Pl. 8

der hitzebedingten Ermattung verbinden, das bei Delacroix zudem im Kontrast zu der zuvor gezeigten Agilität des Frühlings steht.

Im Herbstgemälde **[Abb. 3]** ist eine lagernde Frau mit dunklem Haar zu sehen,[11] in das ein Kranz aus Weinlaub und Trauben gewunden ist. Ein Tierfell bedeckt ihren ansonsten nackten Körper und die Scham. Das Gesicht ist in strengem Profil gezeigt, ihr Blick weist in die Ferne. Als klassisches Symbol für den Herbst ist neben ihr eine Weinrebe dargestellt. Ein buntgefiederter Vogel pickt im Vordergrund an einzelnen Früchten wie Orangen, Birnen und Feigen. In der linken Hälfte erscheinen schematisch angedeutet fliegende Vögel sowie eine goldene Waage als zodiakales Emblem der Jahreszeit. Der Winter **[Abb. 4]** wird schließlich durch einen bärtigen Mann verkörpert, der in einen grünen Umhang gehüllt in einer schneebedeckten Landschaft sitzt. Nur seine sichtbar beanspruchten Füße bleiben unbedeckt. Die Expressivität seiner Pose – der Körper ist zusammengekauert, die Hände halten den Stoff krampfartig am Körper – lässt die ihn umgebenden eisigen Temperaturen deutlich werden, von denen auch die kargen unbelaubten Sträucher im Hintergrund zeugen. Wie auch Johnson anmerkt,[12] erinnert die Art seines Gewands, vor allem die durch einen Windstoß aufgetriebene Partie um seinen Kopf, an die Figur des Dante in Delacroix' ein Jahr später fertig gestelltem Werk *Die Dantebarke*. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Personifikationen wirkt der Mann durch sein volles, ungestümes Haar ein wenig älter, ohne jedoch dem Greis der Darstellungstradition zu entsprechen, womit vielleicht eine Verbindung zum bereits fortgeschrittenen Alter des Auftraggebers der Werke geschlagen werden sollte. Links und rechts neben dem Mann sieht man als typische Tiere des Winters als Zeit der Jagd einen Hasen und einen ihm nachheischenden Hund. Oberhalb erscheint das Tierkreiszeichen des Wassermanns als Putto, der Wasser aus einer Amphore gießt. Die hier sowie im *Frühling* und *Herbst* sichtbare Verbindung von Jahreszeiten und Tierkreissymbolen lässt sich als Motiv bis

11 Guila Ballas (1985, 16) sieht hingegen eine männliche Gestalt, die sie als Bacchus deutet. Der Körperbau der Figur ist jedoch weiblich.

12 Siehe Johnson 1957, 86.

in die römische Antike zurückverfolgen und war auch in der Neuzeit verbreitet.[13] Dabei verdeutlichen die zodiakalen Zeichen als kosmologische Verweise die Anbindung des menschlichen Mikrokosmos an den Makrokosmos. Als Beispiel innerhalb der französischen Ausstattungskunst lassen sich etwa die Jahreszeitenszenen Antoine Watteaus nach Entwürfen von Charles de la Fosse nennen, die rund hundert Jahre vor Delacroix' *Quatre Saisons* für den Kunstsammler Pierre Crozat entstanden.

2 Populäre Motive der Ausstattungskunst

Während die Motive Delacroix' mit Blick auf die Jahreszeitentradition durch die Wahl der Attribute klassisch erscheinen, setzt sich der Künstler mit der Art der Gestaltung, die sich in ihrer gedeckten Farbigkeit, dem neutral belassenen Hintergrund, den naturalistischen Details und dem Aufbau der Szenerien sichtbar an pompejanisch-herculaneische Wandmalereien anlehnt, deutlich von vorangegangenen Darstellungen ab. Die Vier Jahreszeiten, die als Bildmotiv eine bis in die Antike zurückreichende Motivtradition aufweisen, hatten sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu einem der beliebtesten ikonographischen Programme der Ausstattungskunst entwickelt. So dienten sie der Ausschmückung herrschaftlicher Residenzen sowie mit Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend auch bürgerlicher Wohnhäuser. Besonders in Frankreich waren die Motive so populär, dass Jean-Baptiste Boudard sie in seiner *Iconologie* nur der Vollständigkeit halber erwähnt, ohne ihre Darstellungsweise näher zu erläutern: „Ces sujets ont été si souvent traité qu'on ne les répète ici, que pour suivre l'ordre iconologique, & pour donner connoissance des différents attributs qui leur conviennent" (Dieses Thema [= die Jahreszeiten] wurde so oft behandelt, dass wir es hier nur wiederholen, um die ikonographische Abfolge zu wahren, und um Kenntnis über die verschiedenen Attribute zu vermitteln, die ihnen zukommen).[14] Mit den Kompositionen von Watteau, Boucher, Fragonard oder Lancret bestanden dabei prominente Vorbilder im Bereich der Innendekoration, die den Stil der Raumkunst in Frankreich prägten. Für ihre Bildschöpfungen wählten die Künstler heitere genrehafte Szenen, darunter teils pastorale Idyllen, mit jugendlichen Paaren, die saisonalen Vergnügungen nachgehen. Negative Aspekte wie wetterbedingte Widrigkeiten, wie sie etwa in Delacroix' Winterszene zum Vorschein kommen, gerieten demgegenüber eher in den Hintergrund.

Einen Überblick über die verschiedenen Jahreszeitendarstellungen der damaligen französischen Kunstproduktion gibt auch das rund zwanzig Jahre vor dem Auftrag Delacroix' in mehreren Auflagen erschienene *Dictionnaire de la fable* von François Noël.[15] Darin erwähnt werden beispielsweise die barocken Verbildlichungen Nicolas Poussins, der die Jahreszeiten durch alttestamentliche Szenen vorstellt, oder die Statuen Edmé Bouchardons für die Pariser *Fontaine de Grenelle*, die in antiker Manier als geflügelte Genien gestaltet sind. Ein längerer Abschnitt ist den Dekorationen von Anne-Louis Girodet-Trioson gewidmet, die „récemment d'une manière neuve" (kürzlich auf ganz neue Weise)[16] entstanden seien. Es handelt sich dabei um die Malereien zur Ausgestaltung der *Maison de plaisance* König Karls IV. von Spanien in Aranjuez, die der Künstler wenige Jahre später für das Schlafzimmer von Kaiserin Marie Louise in Compiègne wiederholte.[17] Die im *Dictionnaire* konstatierte „manière neuve" besteht in der Anlehnung an römische Motive aus Herculaneum und Pompeji, die sich in Gestalt der schwebenden Götterfiguren auf neutralem raumlosem Hintergrund äußert. Girodet zeige damit, „comment une imagination fraiche et riante peut rajeunir les sujets de l'antique mythologie, et enchérir sur les allégories des anciens" (wie eine frische und heitere Vorstellungskraft die Themen der antiken Mythologie verjüngen und die Allegorien der Alten überbieten kann).[18] Delacroix' Orientierung an pompejanisch-herculaneischen Vorbil-

13 Zum Motiv der Tierkreiszeichen in der Antike siehe vor allem Gundel 1992.

14 Boudard 1759, 3: 111.

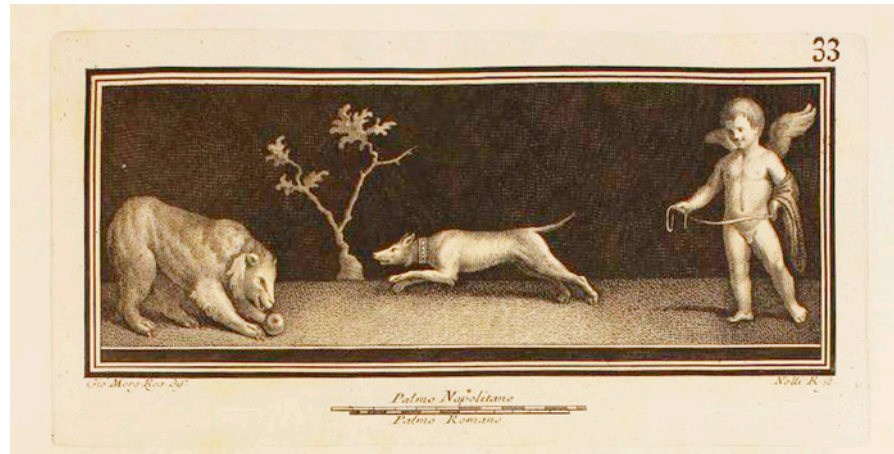
15 Siehe den Eintrag „Saisons" in Noël 1810, 2: 540-4.

16 Noël 1810, 2: 542. Der Eintrag ist im Übrigen mit einem „G." als Autorenkürzel versehen und wurde wohl von Girodet selbst verfasst.

17 Skizzen der *Jahreszeiten* Girodets erschienen zudem als Abdruck in den 1812 veröffentlichten *Recueil des décorations intérieures* von Charles Percier und Pierre Fontaine (Percier, Fontaine 1812).

18 Noël 1810, 2: 542.

e-ISSN 2280-8841

Abbildung 6
Vignette zu Tavola VI., aus: *Le pitture antiche d'Ercolano*, 2: 33

dern war also nicht gänzlich neu. Allerdings wählt er im Gegensatz zu Girodet keine schwebenden Figuren, die als Bildformel etwa in der Villa di Cicerone in Pompeji tatsächlich mit dem Thema der Jahreszeiten verbunden waren, sondern schafft durch die Auswahl und Neukomposition einzelner aus Pompeji und Herculaneum bekannter, aber nicht zwangsläufig mit der Ikonographie der Vier Jahreszeiten zusammenhängender Elemente eine neue Form der Rezeption.

3 „Il faut imiter l'antique"[19]

Der 2015 erschienene Katalog *Delacroix et l'antique* hat als einer der wenigen Forschungsbeiträge die Faszination Delacroix' für die Antike hervorgehoben. Dominique de Font-Réaulx und Françoise Gaultier beschreiben darin die Antikeauffassung des Künstlers facettenreich als „classique et moderne, conventionnelle et imaginative" (klassisch und modern, konventionell und erfinderisch),[20] eine Aussage, die auch auf seine *Quatre Saisons* zutrifft. Die intensive Auseinandersetzung Delacroix' mit der antiken Kunst zeigt sich auch und vor allem in einem Skizzenbuch der Jahre 1817 bis 1821, das heute im Musée du Louvre verwahrt wird und neben zahlreichen weiteren Studien die Vorzeichnungen und Notizen zu der von Talma beauftragten Bilderfolge enthält.[21] Es verdeutlicht zugleich, wie gründlich Delacroix den Auftrag vorbereitete und einzelne Motive vorab studierte. Bereits auf der Innenseite des Vorderdeckels des Carnets sind mehrere Themen aus dem Bereich der antiken Kunst und Mythologie notiert, die vermutlich als allgemeine Inspiration dienen sollten, darunter „Les signes du zodiaque" oder „Le navigateur – âge d'or – […] – Cérès instruit les mortels – Bacchus […]".[22] Folio 13 weist schließlich eine Grundrissskizze und erste Notizen zum Jahreszeiten-Projekt für Talma auf. Dabei wird deutlich, dass das Programm zunächst umfangreicher geplant war. So zeigt das Blatt den Grundriss des Speisesaals mit insgesamt neun Bildfeldern, fünf davon sind durch Beschriftungen als Jahreszeiten und „Sonne" näher benannt. In den Notizen neben der Skizze erscheinen als weitere Themen u. a. die Vier Lebensalter, Saturn, ein bogenspannender Jäger oder ein Fischer in seinem Boot.[23] Die Entwürfe auf den folgenden Seiten machen jedoch deutlich, dass Delacroix das ursprünglich formulierte Ensemb-

19 Eugène Delacroix, „Calepin sur le beau moderne", 1857, in Delacroix 2009, 2: 1789.

20 De Font-Réaulx und Gaultier in De Font-Réaulx 2015, „Vorwort", 7.

21 Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 9151. Siehe auch den Katalogeintrag Nr. 62 und 63 zum Carnet in De Font-Réaulx 2015, 148-50.

22 Für eine genaue Transkription siehe Johnson 1957, 85, Anm. 28.

23 Siehe die vollständige Transkription der Notizen Johnson 1957, 85, Anm. 28 sowie Johnson 1985, 171 zu einem in den Notizen fragmentarisch wiedergegebenen lateinischen Zitat aus Tibulls *Elegien*, das Johnson (1957, 85, Anm. 28) jedoch fälschlicherweise mit „Placidam Spargere Lacta Salem" statt „Palem" überträgt.

le überarbeitete und dabei zunehmend reduzierte. Als ausgeführte Vorzeichnungen finden sich nämlich lediglich die beschriebenen Motive der Jahreszeiten sowie eine Darstellung, die Saturn als geflügelten Gott der Zeit mit Sensenstab und gesenktem Kopf in nachdenklicher Pose zeigt.[24] Diese Bildfindung scheint letztlich aber nicht umgesetzt worden zu sein, zumindest hat sich kein entsprechendes Gemälde erhalten.

Delacroix' Skizzenbuch belegt an mehreren Stellen die direkte Beschäftigung des Künstlers mit den Fresken aus Pompeji und Herculaneum, die in zahlreichen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts herausgegebenen Publikationen wie dem *Recueil de peintures antiques* von Pierre-Jean Mariette, den *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum* von Nicolas Cochin und Jérôme Bellicard oder dem in mehreren Auflagen und Bänden verlegten Standardwerk *Le Pitture antiche d'Ercolano* verbreitet wurden. Vor allem letzteres Kompendium scheint Delacroix genau studiert zu haben. So zeigen die Blätter 21 und 37 seines Carnets einen im Lauf begriffenen Hund, der in einer Vignette mehrfach im zweiten Band der *Pitture antiche* **[Abb. 6]** erscheint[25] und von Delacroix als Staffage für sein Wintermotiv **[Abb. 4]** aufgegriffen wird. Ebenso scheinen weitere, vornehmlich vegetative Details wie die Feigen oder die Vögel, die in den Jahreszeitenbildern vorkommen, den *Pitture* zu entstammen.[26] Neben dieser unmittelbaren Rezeption herculaneischer Motive finden sich Zeichnungen von bekannten antiken Skulpturen wie der *Kauerndn Venus* und dem *Torso vom Belvedere* oder von Reliefs wie dem Aulos-Spieler auf der *Vase Borghese*, die auch in der damaligen Studiensammlung des Louvre vertreten waren und dort von Delacroix kopiert worden sein könnten.[27]

Für seine *Quatre Saisons* griff der Künstler schließlich jedoch nur einzelne der im Skizzenbuch festgehaltenen Motive heraus und arrangierte sie nahezu versatzstückartig neu.[28] Grund dafür scheint auch das besondere Format der halbrunden Wandfelder gewesen zu sein, das die Auswahl der zu verarbeitenden Elemente bestimmte und Delacroix zum Beispiel auf stehende Figuren, wie sie zahlreich in seinem Carnet vorkommen, verzichten beziehungsweise ihre Posen anpassen ließ.[29] In der Auswahl antiker Motive fällt schließlich auf, dass der Maler mit dem Rückgriff auf das Vorbild der pompejanisch-herculaneischen Malereien keineswegs einen durch die Betonung der Umrisslinie bestimmten rationalen Klassizismus rezipierte, wie er etwa bei John Flaxman oder in der Skulptur bei Bertel Thorvaldsen sichtbar wird, sondern vielmehr eine durch die Farbe geleitete koloristische Annäherung bevorzugte, die in dieser Form seinen „romantischen" Bildschöpfungen vorgreift.[30]

24 Siehe die im Cabinet des dessins des Musée du Louvre verwahrten Blätter RF 9239-9241 und RF 9244, zur Figur des Saturn zudem die Zeichnungen im Skizzenbuch RF 9151 auf Folio 16 sowie Folio 25 (jeweils *verso*).

25 So in Morghen 1757-79, 2: 33, Tavola VI. oder 209, Tavola XXXVI.

26 Siehe nur Morghen 1757-79, 3: 63, Tavola XII. (Vignette mit Vögeln) und 287, nach Tavola LIV. (Früchte). Darüber hinaus weist das Skizzenbuch RF 9151 weitere Motive auf wie die Frauenfiguren auf Folio 24 *recto*, die in den *Pitture* zu finden sind (3: 29, Tavola V. und 35, Tavola VI.), aber nicht in die Jahreszeitendarstellungen für Talma einflossen.

27 Siehe RF 9151, Folio 34 *recto* (*Kauernde Venus*), Folio 29 *verso* (*Torso vom Belvedere*), der sich zwischen 1798 bis 1815 in der Sammlung des Louvre befand, von Delacroix aber vermutlich anhand eines Abgusses studiert wurde, und Folio 19 *recto* (Aulos-Spieler), der auf dem Relief der 1807 erworbenen *Vase Borghese* zu sehen ist. Zu weiteren Beispielen siehe auch den Katalogeintrag von Hélène Grollemund in: De Font-Réaulx 2015, 148-50.

28 Grollemund meint hingegen, dass die im Skizzenbuch festgehaltenen Antikenstudien keinerlei Niederschlag in den für Talma entworfenen Dekorationen finden; vgl. De Font-Réaulx 2015, 150.

29 Siehe hierzu auch seine Studien zu lagernden Figuren in RF 9151, Folio 26 *recto*. Johnson (1957, 86) weist zudem darauf hin, dass Delacroix die Figur der *Kauernden Venus* für die Personifikation des *Frühlings* nutzte. In den lagernden Figuren könnten sich nicht zuletzt die skulpturalen Darstellungen der Tageszeiten am Grabmal Lorenzo de' Medicis von Michelangelo widerspiegeln, das Delacroix Ballas zufolge durch die Nachzeichnungen Géricaults bekannt war; siehe Ballas 1985, 16 mit Anm. 9.

30 Siehe auch Johnson 1957, 85.

MDCCC 1800
10, 2021, 45-56
e-ISSN 2280-8841

Abbildung 7 Eugène Delacroix, *Talma als Nero in „Britannicus“*. 1852. Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm. Collection de la Comédie Française

e-ISSN 2280-8841

4 Im Zeitkostüm

Die Betrachtung der *Quatre Saisons* erfordert abschließend einen Blick auf die besondere Rolle, die dem Auftraggeber Talma hinsichtlich der Ausrichtung der Motive zukommt. Johnson konstatiert dabei einen nahezu „formativen Einfluss", den der Schauspieler und seine Haltung zur Historie im Allgemeinen auf den Künstler gehabt haben soll.[31] Talma revolutionierte das klassische Theater im damaligen Frankreich, indem er 1789 in seiner Rolle des Proculus erstmals im historischen Kostüm einer römischen Toga auf die Bühne trat anstatt, wie seinerzeit üblich, zeitgenössische Kleidung zu wählen. Insgesamt legte der Schauspieler großen Wert auf historische Authentizität und eine realistische Rekonstruktion der Vergangenheit. So porträtierte ihn schließlich auch Delacroix posthum als Nero in Jean Racines *Britannicus* im Ornat römischer Kaiser **[Abb. 7]**. Entsprechend richtet sich auch die Art der Rezeption pompejanisch-herculaneischer Vorbilder, wie sie in den von Delacroix für Talma entworfenen Jahreszeiten-Dekorationen zum Ausdruck kommt, eher auf eine historisch gründende stilistische Imitation. Mit dieser Form der Rezeption grenzen sich die Werke auch von etwa zeitgleichen pompejanisch-herculaneisch inspirierten Darstellungen ab, die das Bild der antiken Stätten ‚romantisierten' wie Karl Pawlowitsch Brjullows *Der letzte Tag von Pompeji* oder die späteren Gemälde Lawrence Alma-Tademas. Bei Delacroix steht hingegen das Aufgreifen pompejanischer Stilmerkmale im Vordergrund, ganz im Sinne der Ausstattungskunst, die die Architekten Charles Percier und Pierre Fontaine zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgten.[32] Delacroix' *Jahreszeiten* scheinen in dieser Hinsicht, sofern Talma nicht gar selbst Einfluss nahm, in besonderer Weise dem Geist ihres Auftraggebers entsprochen zu haben und seinen Vorstellungen nachzukommen. Ebenso erscheint auch der Rückgriff auf Motive aus Herculaneum und Pompeji *per se* naheliegend, weil sie exemplarisch für die antik-römische Ausstattungskunst überhaupt stehen und auch damit der Vorgabe historischer Authentizität Folge leisteten.

Die 1821 geschaffenen *Quatre Saisons* bilden ein besonderes Beispiel der Antikenrezeption im frühen 19. Jahrhundert, konzentrieren sie sich doch auf eine von Farbwerten bestimmte Auffassung antiker Kunst und repetieren keinen durch das Primat der Linie bestimmten Klassizismus. Mit der Wahl des Jahreszeitenthemas als einem typischen Dekorationsmotiv der Zeit bewegt sich Delacroix einerseits in der Nachfolge der französischen Raumkunst des 18. und 19. Jahrhunderts, löst sich andererseits jedoch in der formalen und auch inhaltlichen Ausgestaltung der Szenen von seinen Vorläufern. Nicht zuletzt verdeutlicht der Gemäldezyklus damit das enge Verhältnis des Künstlers zur Antike und seine intensive, persönliche Auseinandersetzung mit antiker Kunst, die er nicht sklavisch nachahmte, sondern für die eigenen Motivschöpfungen eklektisch nutzte.

31 Johnson 1957, 82.

32 Siehe etwa die Erwähnung pompejanisch-herculaneischer Vorbilder bei Percier, Fontaine 1812, 4-5.

MDCCC 1800
10, 2021, 45-56
e-ISSN 2280-8841

Bibliographie

Allard, S.; Fabre, C. (éds) (2018). *Delacroix = Catalogue d'exposition* (Paris, 29 mars-23 juillet 2018; New York, 13 septembre 2018-6 janvier 2019). Paris: Hazan, Louvre éditions.

Ballas, G. (1985). „La signification des saisons dans l'œuvre de Delacroix". *Gazette des Beaux-arts*, 106, 15-20.

Boudard, J.-B. (1759). *Iconologie tirée de divers auteurs*. 3 vols. Parma: Filippo Carmignani.

De Font-Réaulx, D. (éds) (2015). *Delacroix et l'antique = Catalogue d'exposition* (Paris, 9 décembre 2015-7 mars 2016). Paris: Le Passage Éditions.

Delacroix, E. (2009). *Journal*. Éd. par M. Hannoosh. 2 vols. Paris: José Corti.

Gundel, H.G. (1992). *Zodiakos – Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*. Mainz: Von Zabern. Kulturgeschichte der antiken Welt 54.

Johnson, L. (1955). „Four Unknown Paintings by Delacroix". *The Burlington Magazine*, 97(624), 84-5.

Johnson, L. (1957). „Delacroix's Decorations for Talma's Dining-room". *The Burlington Magazine*, 99(648), 78-89.

Johnson, L. (1985). „Books Review. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire Général des Dessins, Ecole Française. Dessins d'Eugène Delacroix, 1798-1863". *The Burlington Magazine*, 127(984), 170-1.

Johnson, L. (1981-89). *The Paintings of Eugene Delacroix. A critical Catalogue*. 6 vols. Oxford: Clarendon Press.

Morghen, F. et al. (1757-79). *Le pitture antiche d'Ercolano et contorni incise*. 5 voll. *Le antichità di Ercolano esposte*. Napoli: Regia stamperia.

Percier, C.; Fontaine, P.-F.-L. (1812). *Recueil de décorations intérieures: comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement*. Paris: Les Auteurs.

Ramage, N.H. (2013). „Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth Century Decorative Arts". Mattusch, C.C. (ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890 = Proceedings of the symposium* (Washington, 30-1 January 2009). New Haven; London: Yale University Press. Studies in the History of Art 79. Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers 56, 161-76.

Robaut, A. [1885] (1969). *L'œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*. New York: Da Capo Press.

Sérullaz, M. (1963a). *Les peintures murales de Delacroix*. Paris: Les éditions du temps.

Sérullaz, M. (éd.) (1963b). *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix. Organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste = Catalogue d'exposition* (Paris, 1963). Paris: Éditions des musées nationaux.

Thiollet, F. (1838). *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et ses environs*. Paris: Bance Ainé.

Thiollet, F.; Krafft, J.-C. (s.d.). *Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs, suivi de portes cochères et portes d'entrée de maisons particulières et édifices publics*. Paris: A. Morel.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 10 – Luglio 2021

Les chantiers du Louvre et des Tuileries en 1800
Une étape fondamentale dans l'élaboration de l'historicisme

Guillaume Nicoud
Università della Svizzera italiana, CH

Abstract In 1800, the "Grand dessein" established under Henri IV that aims at uniting the Louvre and Tuileries palaces was relaunched and the completion of the Cour Carrée was undertaken. Historiographical debates followed, with the idea of understanding better and respecting the ancient parts of these buildings. The result was that the Louvre of Lescot and Goujon could be used as a reference for the construction site, or even for everything that had been built up until Henri IV, but the contribution since Louis XIV took a back seat. This historicizing approach made it possible to finally begin the completion process.

Keywords Louvre. Tuileries. Directoire. Napoléon. Percier. Fontaine. Quatremère de Quincy. Peyre. Lescot. Goujon. Historicism. Union of the arts.

1 Introduction

En 1808, l'Institut souhaitant frapper une médaille pour conserver à la postérité « l'achèvement du Louvre et la réunion de ce Palais avec celui des Tuileries » (Babelon 1912, 173-4) déclarait que ces enjeux

> offraient depuis deux siècles et le problème le plus difficile à résoudre et l'entreprise la plus incompatible avec l'état des finances. [...] Le Louvre n'était plus, pour ainsi dire, qu'un assemblage de ruines et de projets mal conçus et avortés ; et l'idée de l'achever paraissait depuis longtemps reléguée parmi ces chimères qui ne peuvent être utiles qu'à amuser l'imagination. Napoléon a paru, et il a dit que le Louvre soit achevé, absolvi ivssit. Cette médaille n'a pas besoin d'autre légende ; il n'y avait rien de plus à dire. (Babelon 1912, 173-4)[1]

Cet article est le fruit d'observations et discussions menées avec des auditeurs lors de cours sur l'histoire du Louvre à l'École du Louvre qui se sont poursuivies récemment avec Jean-Philippe Garric et Laure Chabanne : qu'ils en soient tous ici remerciés (ainsi que Myriam Pilutti Namer pour sa patience et ses conseils éditoriaux).

1 La médaille, sur un dessin de Lemot, n'a jamais été frappée. https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU006EU_C.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-15
Accepted 2021-05-12
Published 2021-07-26

Open access

Citation Nicoud, G. (2021). "Les chantiers du Louvre et des Tuileries en 1800. Une étape fondamentale dans l'élaboration de l'historicisme". *MDCCC*, 10, 57-74.

Ce problème pouvait en effet apparaître à la fois simple et compliqué à résoudre. Il consistait, sur le plan général, à reprendre ce qui, imaginé dès Henri IV, était devenu le « Grand dessein » (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, 1: 252) : établir une double jonction entre les palais du Louvre et des Tuileries,[2] un projet déjà bien étudié par maintes générations d'architectes. Il devenait dorénavant pratiquement réalisable, grâce à l'engagement financier personnel conséquent du nouveau souverain et à un usage plus réglementé du droit d'expropriation apparu dans le Code Civil (Albert 2008) pour décider les propriétaires installés dans la zone urbaine apparue avec le temps entre les deux édifices à partir ou passer outre leurs volontés. En outre, l'essentiel des murs du Louvre était déjà bâti, mais pour couvrir ne serait-ce que les ailes entourant la Cour Carrée il fallait trancher un interminable débat historique et architectural en taillant dans les deux habits qui l'enveloppaient : le premier établi à la Renaissance par Lescot et Goujon, repris jusqu'à ce que le second apparaisse, sous Louis XIV principalement, en partie sous le dessin de Perrault. Il fallait maintenant choisir entre deux types de façades pour achever la cour et surtout poursuivre la construction. Il fallait donc prendre un parti et la réponse fut historicisante. Pour argumenter publiquement ce choix esthétique, historique et pratique, l'histoire des lieux était étudiée intensément jusqu'à remonter à Philippe Auguste (1165-1180-1223), le fondateur de la forteresse originelle, pour prouver de l'intérêt supérieur du Louvre Renaissance sur celui du temps de la Colonnade. Les architectes eux-même devaient se justifier et faire œuvre d'historien de l'architecture afin d'argumenter sur la pertinence des choix anciens et des solutions qu'ils préconisaient. Leur pratique devenait d'autant plus historiciste[3] que l'enjeu était sensible et touchait à la réputation de l'école d'architecture française ; leur action participant dès lors pleinement à l'affirmation d'une « tradition nationale » (Damisch s.d., 11: 405-8) en la matière. Il convient de souligner que même durant l'épisode révolutionnaire, les travaux sur ces monuments respectèrent généralement leur caractère palatial. La grandeur des lieux forçait la fierté nationale et la lente patrimonialisation des anciens appartements royaux du palais du Louvre depuis Louis XIV avait transformé le regard porté sur cette partie devenue moins une résidence de souverain qu'un palais des arts. (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, vol. 1; Nicoud 2018). Après une présentation de la mise en place du chantier et du débat sous-jacent visant à respecter le véritable *genius loci* du Directoire à l'Empire, il convient de se pencher sur les justifications stylistiques historicisantes des architectes en charge des palais, à savoir Charles Percier (1764-1838) et Pierre-Francois Léonard Fontaine (1762-1853), pour terminer sur un bref tour d'horizon des parties d'architecture et de décor (intérieur ou extérieur) les plus révélatrices de la volonté de transformer le Louvre et les Tuileries en référence patrimoniale nationale.

2 Et donc recréer au minimum au nord une galerie faisant pendant à celle déjà existante au sud dite du Bord de l'eau ou Grande Galerie.

3 L'historicisme peut être défini comme la « doctrine selon laquelle la connaissance historique permet d'expliquer la totalité ou certains aspects du devenir humain » selon la notice « Historicisme » (CNRTL sans date) et, par néologisme, « il désigne et qualifie, en matière architecturale, une pratique fondée, en tout ou partie, sur la référence explicite aux styles historiques et sur le recours délibéré à des modèles, à des formes ou à des éléments empruntés soit à une « Antiquité » ou à un passé plus ou moins reculé, soit à la tradition nationale, soit encore à des cultures étrangères, sinon exotiques » (Damisch s.d., 11: 405-8). Hans Ottomeyer, dans sa thèse de 1976 publiée en 1981 sous le titre *Das frühe œuvre Charles Perciers (1782-1800): zu den Anfängen des Historismus in Frankreich* (*L'œuvre de Jeunesse de Charles Percier (1782-1800): les débuts de l'historicisme en France*), renvoie à la définition qu'en donne l'historien Meinecke car il lui « semble que le concept d'historicisme, tel qu'il a été inventé par Meinecke, est […] fructueux et […] concluant. Dans son livre *L'émergence de l'historicisme [Die Entstehung des Historismus]* de 1936 [Meinecke 1936], il voit dans ce terme une attitude d'esprit qui, dans la lignée des Lumières mais contrairement à l'idéalisme, ne veut pas créer un système absolu de ce qui devrait être, mais décompose les concepts et les choses comme étant devenus historiques et les comprend de cette manière. C'est une façon de penser qui reconnaît l'individu comme se situant dans un processus historique qui établit son unicité et relativise sa valeur. Si l'on comprend l'historicisme comme une méthode et non comme le phénomène d'un état déterminé de manière pluraliste, l'histoire spirituelle et l'histoire de l'art peuvent entrer dans une constellation fructueuse. Car ce que veut la pensée historique, c'est toujours mettre en avant un état plus ancien, plus original et meilleur, afin de se légitimer face à un présent contesté et de tirer de l'histoire l'autorité souhaitée. La légitimation par l'histoire est la fonction de l'historicisme » (Ottomeyer [1976] 1981, vol. 3 ; traduction de l'auteur). Nous nous proposons de reprendre ultérieurement cette réflexion en lui intégrant aussi l'ouvrage d'Ernst Troeltsch qui a précédé celui de Meinecke, *Der Historismus und seine Probleme* (*L'Historisme et son problème*, Troeltsch [1922] 2008).

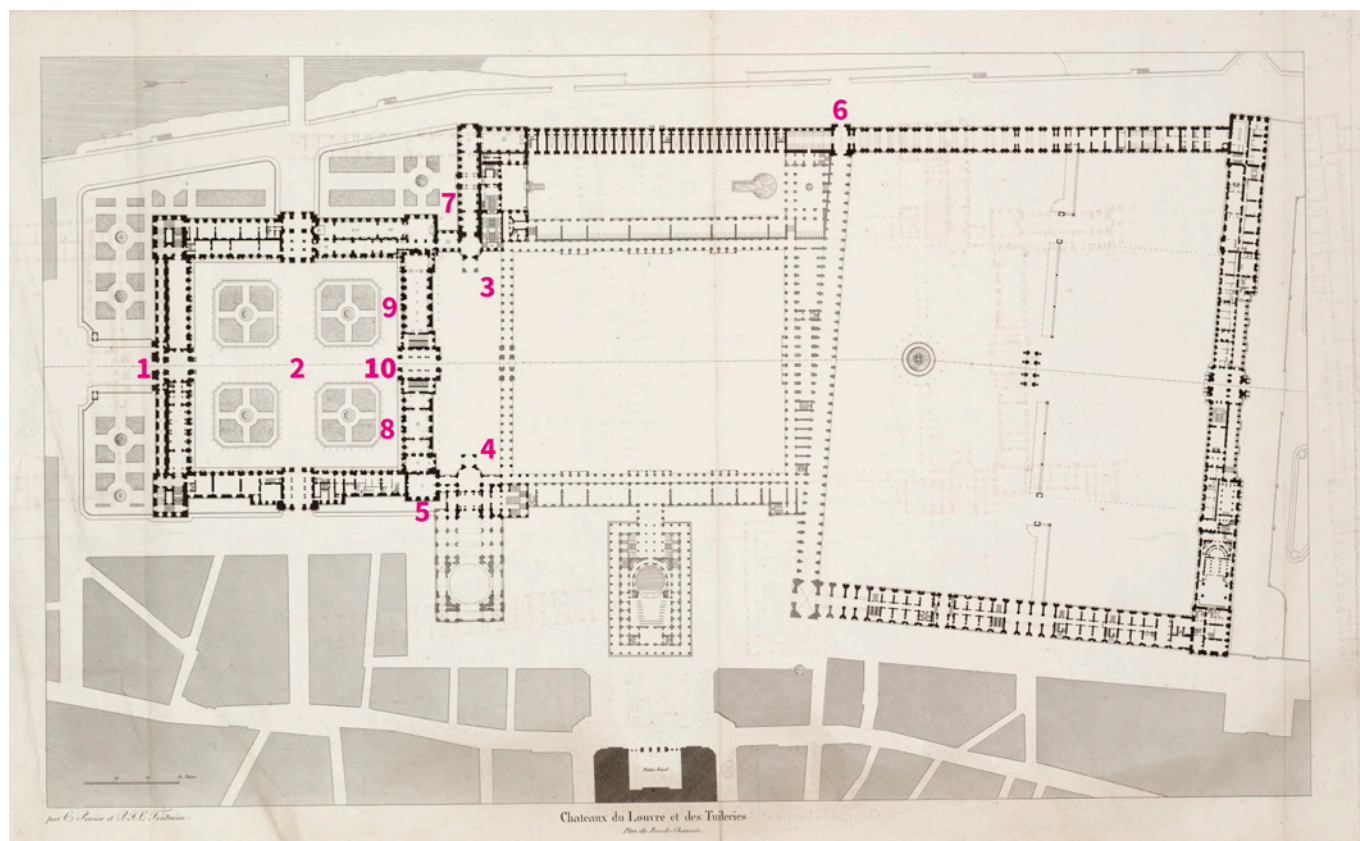



Figure 1 Anonyme d'après Charles Percier et Pierre Léonard Fontaine, *Châteaux du Louvre et des Tuileries. Plan du rez-de-chaussée*. Détail, gravure extraite de Clarac 1826-53, atlas 1 (1826), pl. 110. Paris, musée Carnavalet, inv. CAR6TOP28135. 1. Colonnade ; 2. Cour Carrée ; 3. Entrée du Musée ; 4. Nouvelle aile avec amorce d'une chapelle ; 5. Pavillon de Beauvais ; 6. Grande Galerie ; 7. Musée de sculpture ; 8. Aile Lemercier ; 9. Aile Lescot ; 10 Pavillon de l'Horloge. © Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris

2 Révéler le *genius loci* du Louvre ou « le caractère de son siècle »

En février 1805, Napoléon informe son ministre de l'intérieur Jean-Baptiste de Nompère de Champagny que « les travaux du Louvre donnent lieu à une question qu'il faut décider. On demande quel est l'ordre d'architecture qu'on suivra. Les architectes voudraient adopter un seul ordre et, dit-on, tout changer. L'économie, le bon sens et le bon goût sont d'un avis très-différent ; il faut laisser à chacune des parties qui existent [autour de la Cour Carrée] le caractère de son siècle, et adopter pour les nouveaux travaux le genre le plus économique. Il est en même temps très-important de régler l'ordre des travaux et de prescrire qu'on s'occupera d'abord et uniquement de ce qui est indispensable pour mettre le Louvre en état de recevoir la Bibliothèque[4] ; les choses d'art et d'ornement viendront ensuite. »[5] Les architectes Percier et Fontaine œuvrèrent donc avec économie (d'argent mais aussi de temps) en ne respectant, cependant, qu'en partie les « caractères » apportés par chaque siècle sur l'édifice. Ils ne purent cependant s'empêcher de faire des entorses aux directives napoléoniennes car ils souhaitaient mettre bon ordre dans les parties hautes du Louvre, autour de la Cour Carrée **[fig. 1]**.

En 1807, après avoir libéré cet espace de toute construction, les bâtiments qui l'entourent reçoivent une couverture, car ils étaient jusqu'alors

4 Voir note 18.

5 Lettre de Napoléon à Champagny, Paris, 17 pluviôse an XIII (7 février 1805), dans Napoléon Ier 2008, 60.

MDCCC 1800
10, 2021, 57-74
e-ISSN 2280-8841

Figure 2 Louis-Pierre Baltard, *Vue de la Cour du Louvre* [avec l'aile Lescot et le Pavillon de l'Horloge au premier plan]. Eau-forte. Extraite de Baltard 1803-05, t. 1 (1803). Paris, musée Carnavalet. © Paris, Musée Carnavalet

e-ISSN 2280-8841

à ciel ouvert sur trois de leurs quatre côtés. Durant ce processus, et contrairement à ce que l'empereur prévoyait, Percier et Fontaine uniformisent les parties hautes des ailes nord et sud où se succèdent – de part et d'autre d'un pavillon central – un attique et un étage. Le premier avait été établi sous Henri II sur la première façade post-médiévale du quadrilatère, lorsque Lescot avait construit la section sud de l'aile ouest, en collaboration avec Goujon et son atelier **[figs. 2-3]**. Sous Louis XIII, Lemercier doubla cette façade Renaissance au nord en la copiant, au-delà d'un pavillon central dit de l'Horloge, dont il est aussi l'auteur. Durant l'achèvement du quadrilatère, l'attique choisi sous la Renaissance fut encore la règle jusqu'à ce qu'il fut abandonné sous Louis XIV au profit d'un étage à colonnes **[fig. 2]**, construit en premier lieu sur l'aile est, celle qui comporte la fameuse Colonnade du côté de la ville.[6] Suite aux interventions des architectes de Napoléon, un second étage est alors ajouté sur trois côtés tandis que le quatrième à l'ouest, le plus ancien, conserve son attique décoré de bas-reliefs. Percier et Fontaine osent donc détruire des parties de bâtiment établies selon les principes de Lescot, mais uniquement pour mieux délimiter les deux ordonnances qui enveloppent le palais dans la Cour Carrée et créer le plus d'espace possible, par un second étage, dans un palais où il en manque toujours. Il convient de préciser que lorsqu'ils détruisirent la partie en attique qui courait sur une partie de l'aile sud – établie à partir de 1560 au droit de l'aile Lescot –, ils ne manquèrent pas de déposer les sculptures « à la Goujon » pour les remployer dans le sévère corridor de l'entrée monumentale de l'aile de la Colonnade.[7]

Ils mettent aussi en place une politique d'ornementation (poursuivie jusqu'à la IIIème République), par la sculpture monumentale, des façades de la Cour selon les règles du relief adoptées par Goujon.[8] Cet appui durable à la création trouvait sa justification dans l'exemple de l'action commune de Lescot et de Goujon, symbole d'une union des arts, concept certes d'origine italienne mais dont on soutenait le développement en France. Ce *Gesamtkunstwerk* patrimonialisé et achevé selon des principes Renaissance, mis en exergue par les théoriciens de l'art d'alors, devient en quelque sorte le monument et l'atelier d'expression du génie artistique français. Quatremère de Quincy (1755-1849), fervent défenseur de l'union des arts, architecte passionné par la sculpture, a même tendance à attribuer la façade Renaissance du Louvre autant à Goujon qu'à Lescot, (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 475)[9] comme pour mieux souligner l'accord parfait entre les deux arts.

En l'an IX (1800-01), il rappelle dans l'*Encyclopédie méthodique* que la partie Renaissance avait déjà été comme sanctuarisée sous les Bourbons, car

> au commencement de ce siècle, pour l'achèvement du Louvre [ce fut] le moment d'opter ; cependant le respect qu'on eut pour l'architecture de *Pierre Lescot*, quoiqu'on préférât dans le reste le système du troisième ordre à celui de l'attique, fut cause qu'on a laissé intacte la façade terminée en attique. (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 630)[10]

Ce parti n'est autre que celui qui commande à préserver « le caractère de son siècle » dont parle Napoléon, et ne traite finalement pas de la question de l'uniformisation des deux façades mixtes. Percier et Fontaine ont comme profité de cette brèche dans le discours ambiant pour mettre en ordre les parties hautes de la Cour Carrée.

Il convient ici de rappeler que Napoléon devient membre de l'Institut en 1798 et que celui-ci, dès la première séance du 15 germinal An IV (4 avril 1796), siège dans la salle des Caryatides du Louvre, qu'abrite l'aile Lescot. Il connaît sans doute le « Mémoire sur l'achèvement du Louvre, sur l'agrandissement du Muséum national de peinture et de sculpture, et sur la nécessité de former promptement une école spéciale des arts, lu le 23 Messidor an 4 [11 Juillet 1796], et déposé au secrétariat de l'Institut le 3 ventôse an 5 [21 février 1797] » (Peyre 1796-97) par l'architecte Antoine François Peyre (1739-1823), en tant que membre de la classe de littérature et beaux-arts. Celui-ci présente le Louvre en ces termes :

> Le vieux Louvre, construit sur les dessins de Pierre Lescot et orné de superbes sculptures de Jean Goujon, est un chef-d'œuvre de magnificence dont l'Antiquité ne nous a pas laissé d'exemple. L'architecture du palais des Tuileries et de la galerie du Muséum, moins régulière, présente néanmoins des parties de détail

6 On fit cependant disparaître les parties hautes des pavillons d'angle.

7 Le reste, qui fut conservé en réserve, est parvenu jusqu'à nous (sculptures actuellement exposées entre le Hall Napoléon et l'entrée Sully du Louvre).

8 Notons cependant que les niches de l'édifice furent ornées tardivement de sculptures en ronde bosse.

9 Lescot et Goujon sont parmi les rares Français à figurer dans Milizia 1781, 348-9.

10 Il reconnaît néanmoins que les deux partis ont leurs qualités, Institut national 1799, 10.

MDCCC 1800
10, 2021, 57-74
e-ISSN 2280-8841

> d'une rare beauté. Cette architecture, faite en partie à l'instant du passage du genre gothique au goût de l'architecture grecque, porte un caractère particulier à notre nation. C'est à la République naissante avec cet éclat où sont parvenus les sciences et les arts à faire achever ce superbe édifice. (Peyre 1796-97, 667-8)

Le mémoire fut étudié par une commission composée de l'architecte Jacques Gondouin (1737-1818), du peintre Jacques-Louis David (1748-1825) et du sculpteur Augustin Pajou (1730-1809), avant d'être repris par « les trois sections des arts [qui l'ont] examiné [puis] adopté d'une commune voie » (Institut national 1799, 10). L'Institut invite donc à prendre le Louvre Renaissance, voire la Grande Galerie d'Henri IV, comme source régénératrice pour l'architecture en cette nouvelle ère républicaine, en d'autres termes de prendre pour modèle Lescot et Goujon et de s'émanciper des modèles italiens, antiques ou modernes. Le Louvre (et les Tuileries) de Louis XIV est rejeté, l'œuvre des Valois (et du premier des Bourbons) est républicanisée.

En fait, Quatremère mène dès l'Ancien Régime une campagne pour mettre en valeur l'œuvre de Goujon et Lescot ; il s'active en effet sous Louis XVI pour faire protéger – une première – un monument parisien dont ils sont les auteurs : la fontaine des Innocents, située dans un quartier en pleine expansion, celui des Halles. Sa sauvegarde passe par sa transformation en monument indépendant. Dans un texte qu'il rédige avec Nicolas Goulet en 1809 il rappelle qu'il fallut « ajouter trois nouvelles figures et deux autres bas-reliefs à ceux qui existaient déjà de la main de Jean Goujon : M. Pajou fut chargé de cet ouvrage, et sut se conformer au style de son modele [sic] » (Legrand et al. 1806-09, 2: 72-3).[11] La Renaissance française avait dorénavant ses émules.

Daniel Rabreau a souligné combien, en France, dès le dernier tiers du XVIIIème siècle, l'intérêt pour cette période artistique (« au sens large, jusqu'au début du XVIIe siècle », Rabreau 2012)[12] s'affirme chez les artistes et notamment chez les architectes. Selon lui,

> obsédés par l'idée de *Néoclassicisme*, les historiens de l'art ont minoré cet aspect de la culture artistique de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle ; il n'en ont pas vu en tout cas la diversité. Au mieux, ils se sont contentés d'expliquer une certaine curiosité pour le XVI^e^ siècle, comme prolégomènes à l'apparition du *style Empire* (bien imprévisible, même dans les premières œuvres de Percier et de Fontaine). (Rabreau 2012, 101)[13]

Il ajoute même que « le style « à la Goujon » est nommément identifié par les critiques, les amateurs, les gazetiers ou les artistes eux-mêmes, au style le plus avancé des sculpteurs du règne de Louis XVI et du Directoire » (Rabreau 2012, 102). Ce sentiment d'être en présence d'une tendance profonde est d'autant plus fort qu'elle pourrait être l'une des voies qui mena à l'historicisme et que l'un des premiers chantiers semble celui du Louvre. Cet intérêt, pré-révolutionnaire sur bien des points, témoigne d'une évolution profonde des mentalités et des représentations qu'il conviendrait d'étudier selon une approche plus culturaliste.[14] Une lecture par l'histoire de l'art permet toutefois d'entrouvrir de nouvelles perspectives concernant, par exemple, l'activité d'un architecte comme Percier, qui, à son retour d'Italie, « porta son attention aux monuments de la Renaissance »[15] française, s'engageant dans une voie en partie déjà tracée par Peyre, son professeur.[16]

L'école française d'architecture était donc encline à une tendance historiciste lorsqu'il fallut procéder à l'achèvement du chantier national du Louvre et des Tuileries.

11 L'architecte des monuments publics Legrand (qui a participé à cette sauvegarde avec ses confrères Molinos et Poyet) et le peintre Landon entreprirent cet ouvrage en 1806 ; Nicolas Goulet et Quatremère de Quincy en sont les rédacteurs à partir du second volume publié dès 1809.

12 Voir aussi, du même auteur, Rabreau 2000, 302.

13 Pour une actualité sur ce débat, Garric 2005. http://inha.revues.org/713.

14 Il conviendrait même de rapprocher cet intérêt à l'évolution de la vision portée par la société de l'époque sur sa propre histoire.

15 « He made the most of his Italian experience, drawing and copying relentlessly, a practice he pursued after his return to France in the summer of 1791, when he turned his attention to Renaissance monuments », Bordes 2017, 583. Voir aussi le catalogue de l'exposition Bard graduate center gallery, Château de Fontainebleau 2016.

16 Sur Peyre et Percier face à l'histoire de l'architecture française, voir Garric 2016, 246; ainsi que D'Amia 2016, 219-27.

MDCCC 1800 e-ISSN 2280-8841
10, 2021, 57-74

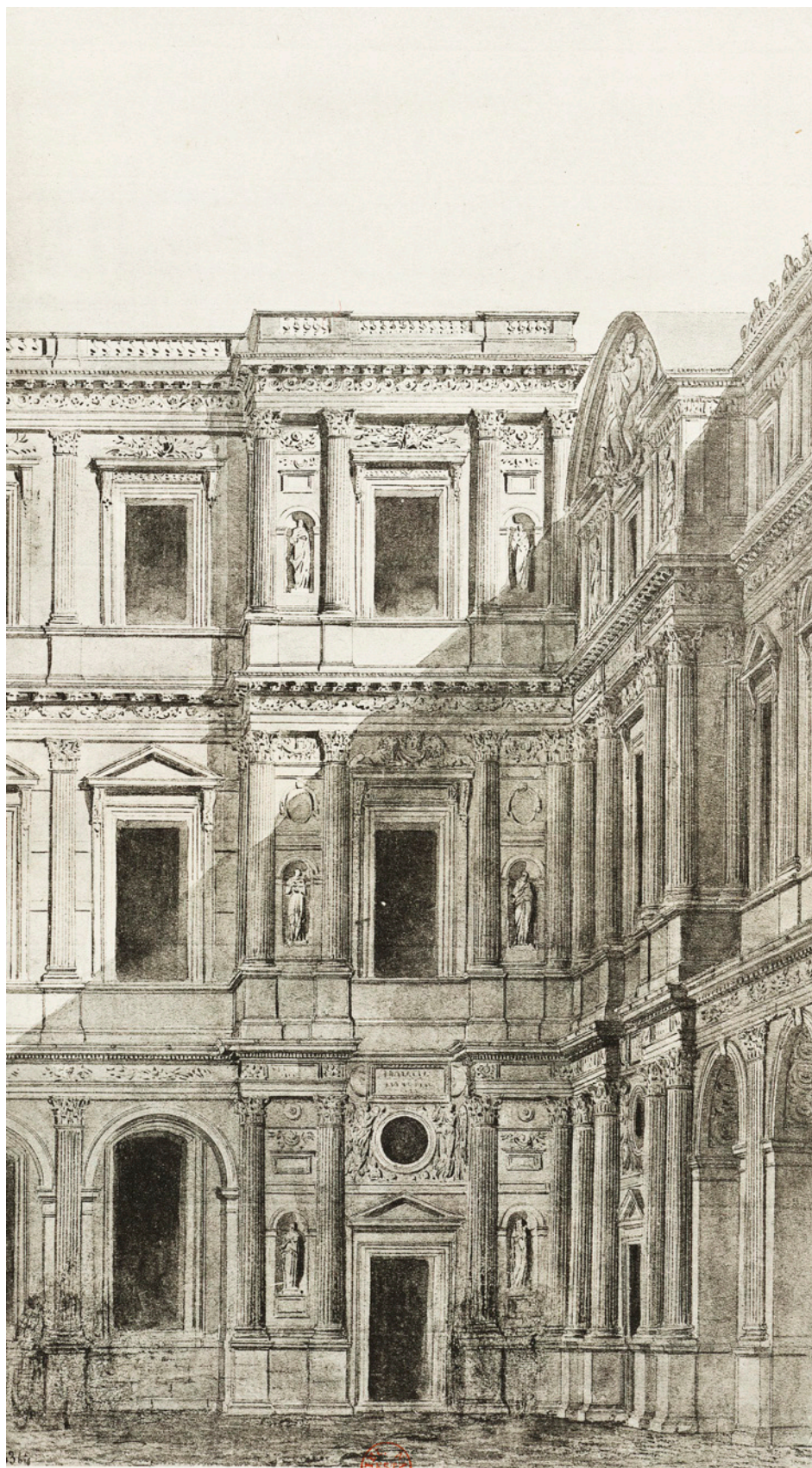



Figure 3
Percier et Fontaine, *Vue du Louvre prise dans l'angle où la partie ancienne se raccorde avec la partie nouvelle*. Dessin à la technique non identifiée. Extrait de Fontaine 1892, planche 33 bis

e-ISSN 2280-8841

Figure 4 Louis-Pierre Baltard, *Vue de l'Escalier de l'Institut / Prise au premier étage*. Eau-forte extraite de Baltard 1803-05, t. 1 (1803). Paris, musée Carnavalet. © Paris, Musée Carnavalet

3 « De l'architecture et de la décoration des palais » (Fontaine 1892, 33) : suivre l'exemple du Louvre renaissance

Après le 18 brumaire, les travaux du « Grand dessein » reprennent. Ils sont en partie poussés par la nécessité de créer de nouveaux espaces pour ce qui devient en 1803 le Musée Napoléon, mais également parce que, dès 1800, le pouvoir consulaire siège aux Tuileries. Un an plus tard, Chérubin Leconte, chargé de travaux de réhabilitation des Tuileries depuis le Directoire, est remplacé par le nouvel architecte du Premier Consul, Fontaine, qui œuvre avec Percier. En 1804, avec l'institution de l'Empire, le duo se voit aussi chargé du palais du Louvre, désormais sous la responsabilité des bâtiments de la couronne. Ils remplacent ainsi leur confrère Jean-Arnaud Raymond. En 1808, sur l'invitation du tsar Alexandre Ier, les architectes entreprennent une présentation illustrée des *Édifices et Monumens de Paris sous le Règne de Napoléon I*.[17] En effet, après la rencontre des empereurs français et russe à Tilsit en 1806, Alexandre exprima devant Champagny –missionné à Saint-Pétersbourg par Napoléon en 1807 – la volonté de connaître au mieux la France contemporaine. Le tsar le chargea même

> de le mettre en relations directes avec deux des plus célèbres architectes de Paris […] désign[ant] nommément MM. Percier et Fontaine [car] il désire qu'ils lui adressent périodiquement une espèce de journal d'architecture, dans lequel on lui rendra compte des différents travaux d'embellissement ou d'utilité publique qui seront exécutés ou même simplement projetés en France. Il voudrait qu'on y joignit les plans et devis, et qu'on entrât même dans le détail des procédés de construction. (Mikhaïlovitch 1905, 1: 373-6)

Ce recueil aujourd'hui connu sous le nom *Journal des monuments de Paris* fut envoyé au tsar sous la forme de livraisons de planches accompagnées de textes. Percier et Fontaine débutent par une présentation des Tuileries, tandis que leurs travaux et projets pour le Louvre font partie du sixième album (Somerset House 2017, 117). Ils achèvent cette dernière partie dès octobre 1809 et ils l'envoient en décembre de la même année (Fontaine 1892, table des planches). À cette époque, Fontaine doit publiquement justifier la manière d'envisager l'achèvement des palais sur lequel ils travaillent depuis 1806 allant même jusqu'à élaborer un modèle en bois pour être présenté à l'empereur (Fontaine 1987, 1: XXXXV). En 1809, Napoléon le fait exposer aux Tuileries, suscitant des projets concurrents, avant de prendre finalement l'année suivante un jugement en faveur de son (de ses) architecte(s) et de rapidement demander une nouvelle modification.[18] Le rapport manuscrit intitulé *Examen et parallèle des projets faits sur l'achèvement à la Réunion des Palais du Louvre et des Tuileries depuis l'an 1541 jusqu'en 1809*,[19] avec des plans aquarellés expliquant l'évolution historique du Louvre et des Tuileries à partir de *Pierre Lescot et Philibert Delorme en 1541 & 1564* (selon le titre de la première planche),[20] a été rédigé par les deux architectes pour se justifier – auprès de l'empereur à qui il devait être certainement destiné –,[21] de même que l'argumentaire que Fontaine réussit à faire insérer dans la *Gazette nationale ou le Moniteur universel* du 9 mars 1809 (Fontaine 1809).[22] Cependant, le texte envoyé au tsar, du fait de l'éloignement de cet interlocuteur, des nécessités de contextualiser le propos,[23] apparaît être le plus intéressant pour cerner le débat sur les choix esthético-historiques privilégiés par Percier et Fontaine pour poursuivre l'achèvement.[24] Il convient d'ajouter qu'ils commencent à établir, pour satisfaire Napoléon, une étude comparative des meilleurs

17 Celle-ci est menée jusqu'en 1815 : elle se compose en tout de treize fascicules réunissant 105 dessins ; accompagnés de textes explicatifs (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. OR-9176).

18 Elle consiste à ne rien construire entre les deux palais. Fontaine envisageait en effet d'y placer une aile transversale permettant d'abriter la bibliothèque impériale tout en réduisant le désaxement et la différence de niveau existante entre les deux palais, problèmes les plus difficiles à résoudre.

19 Manuscrit, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, inv. VE-76-FOL.

20 Plan aquarellé, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-VE-76, planche 1. `https://images.bnf.fr/#/detail/904586/1`.

21 Nous projetons de le publier en annexe d'un ouvrage consacré au Louvre, palais européen de Napoléon.

22 Publié après un refus initial du journal.

23 Il convenait d'expliquer au tsar jusqu'à l'intérêt d'achever ce palais.

24 Il pouvait être en outre perçu comme le potentiel commanditaire d'un palais.

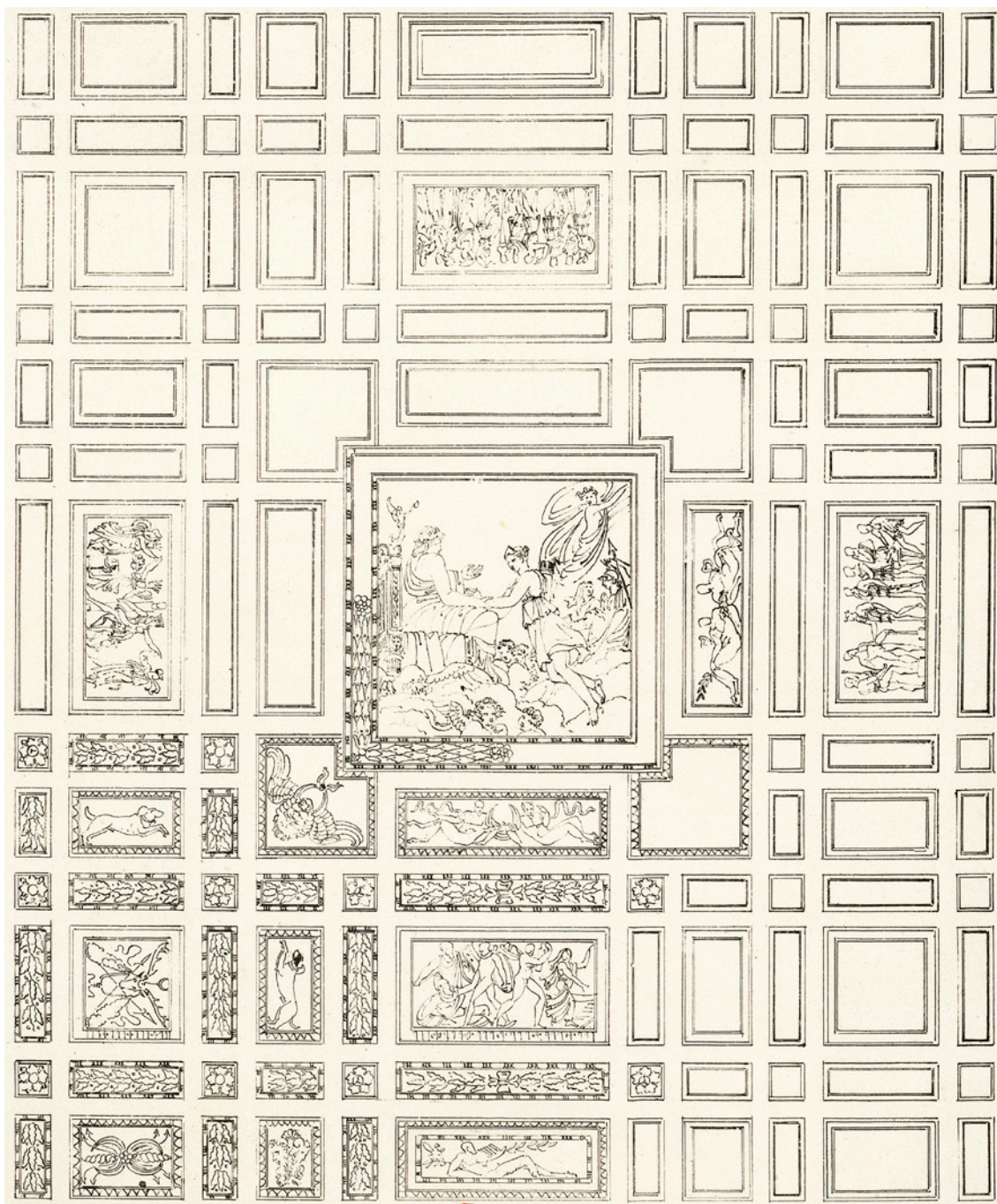



Figure 5 Percier et Fontaine, *Plafond de la salle de Diane*. Dessin à la technique non identifiée. Extrait de Fontaine 1892, planche 30

e-ISSN 2280-8841

commodités palatiales à l'échelle européenne.[25] Leur relation au tsar fait dès lors comme un bilan d'étape sur ces recherches,[26] moins en ce qui concerne l'architecture palatiale proprement dite – ils n'ont alors pas encore construit de palais et n'en construiront finalement jamais –, que sur les formes de ce type d'habitat.[27]

Selon eux, le Louvre de Louis XIV a abouti à une impasse, car en recherchant dans l'Antiquité les formes pour l'achever, Perrault créa une architecture palatiale inadéquate pour la France, conduisant en partie à l'inachèvement du palais.[28] En prenant en compte les « données impérieuses de la convenance et du besoin » (Fontaine 1892, 36), un palais français ne peut être édifié selon eux à la manière italienne, avec « ces combles plats qui ne peuvent être durables que chez les peuples du Midi » (Fontaine 1892, 35). Dès lors, « toute innovation, tout sujet étranger [est] scrupuleusement banni dès que l'expérience et le raisonnement en [ont] condammé l'usage » (Fontaine 1892, 35), un rationalisme qui n'interdit pas de s'appuyer sur l'expérience florentine. Il faut en effet reconnaître que « les Brunelleschi, les Bramante, les Sangallo, les Balthazar-Peruzzi, les Vignoles [créèrent], si l'on peut s'exprimer ainsi, la véritable architecture des habitations », (Fontaine 1892, 36) mais en ce qui concerne la France, il faut s'appuyer sur les exemples palatiaux de la Renaissance française. D'où l'importance du Louvre Renaissance :

> après avoir recherché parmi les productions de tous les siècles des modèles propres à guider dans la construction et la décoration des palais, on doit reconnaître qu'il faut les prendre dans les ouvrages et dans les préceptes des artistes qui se sont illustrés au temps de la Renaissance des arts. Le Louvre, production de cette époque mémorable, ouvrage de Pierre Lescot, l'élève et le contemporain des maîtres que nous venons de citer, réunissait dans ses premières dispositions une grande partie des beautés dont la demeure d'un souverain pouvait être ornée. (Fontaine 1892, 36-7)

Sous les rapports de l'habitation, des correspondances nécessaires entre les intérieurs et les extérieurs, et de la décoration, le Louvre de Lescot et de Goujon devient pour le duo d'architectes chargé d'achever le double palais, le modèle français de référence pour établir la maison d'un souverain.[29]

4 Les travaux extérieurs et intérieurs : l'union de l'architecture et de la sculpture

Il est frappant de constater, dès les premiers travaux d'architecture et de décoration pour le *museum* dans le Louvre, un respect du *genius loci*. Les architectes Cheval de Saint-Hubert puis Raymond, chargés d'adapter les anciens appartements d'été d'Anne d'Autriche en espaces muséaux firent plus que conserver leur palatial décor plafonnant, ils créèrent des parties nouvelles dans le goût de ceux-ci. On mena en effet une intervention éclectique pour établir une salle digne du Laocoon par la réunion de diverses pièces, mais le décor de l'espace principal réaménagé – dernière salle de l'enfilade palatiale transformée en galerie de sculpture – servit de base à celui de la nouvelle pièce : il

25 Ce qui aboutira à l'ouvrage intitulé *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*. Paris : les auteurs, 1833.

26 « De l'architecture et de la décoration des Palais » (Fontaine 1892, 33-7).

27 « Le Louvre, maintenant échappé aux ravages du temps et aux désastreuses entreprises de la manie des perfections, conservé aux Beaux-Arts qui en réclamaient depuis longtemps l'achèvement, réuni au palais des Tuileries pour compléter l'habitation du souverain, nous fournit une occasion de présenter quelques réflexions générales sur l'architecture des palais et sur leur décoration » (Fontaine 1892, 33).

29 « Ce n'est donc ni chez les Grecs ni chez les Romains que l'on peut chercher des exemples à imiter dans la composition des palais ; l'architecte habile chargé d'élever l'un de ces édifices doit trouver presque dans ses seuls talents toutes les ressources nécessaires au succès de son entreprise. Après avoir essayé de satisfaire aux convenances de lieu et de service, il évitera en tous points de se laisser entraîner aux défauts d'incohérence qui naissent ordinairement des suites d'une imitation peu réfléchie ; car l'application fausse ou inconsidérément adoptée, d'un motif si parfait qu'il puisse paraître, est souvent, ainsi que nous avons eu occasion de le remarquer dans les constructions du Louvre, un sujet impardonnable de blâme ; Perrault en érigeant la grande colonnade à l'instar, dit-on, des portiques de Palmyre, s'est écarté de toutes les règles que prescrivait la convenance ; cette faute, plus grave qu'elle ne devait paraître alors, a par suite été en grande partie la cause du long délaissement et presque de la ruine entière de l'édifice ; la décoration à la manière des anciens dont cet artiste a voulu enrichir le Louvre s'accordait mal avec ce qui existait » (Fontaine 1892, 34).

29 Les Tuileries de Philibert Delorme le seraient également, en extrapolant ce que le grand architecte français de la Renaissance aurait vraiment réalisé en ces lieux s'il en avait eu les moyens (Fontaine 1892, 37). La remarque vaut également pour l'aile de Jean Bullant (Fontaine 1892, 36-7).

MDCCC 1800
10, 2021, 57-74
e-ISSN 2280-8841

fut scindé en deux pour qu'une section puisse être déposée et reportée plus au sud (là où se situaient auparavant des cabinets), puis l'entre-deux fut comblé par des stucs et des peintures modernes. Il s'ensuit l'insertion d'un programme républicain au sein d'un décor à la gloire d'Anne d'Autriche conçu originellement par Romanelli et louant en cette partie les femmes fortes,[30] aboutissant ainsi à un ensemble centré sur l'*Hercule Français* (1800) du peintre Philippe-Auguste Hennequin. Cependant, au premier coup d'œil, rien n'est dépareillé, ce qui est surtout dû au fait que les nouveaux stucs sont dans le goût de Jacques Sarrazin, auteur des parties sculptées historiques.

Par imprégnation, causée sans doute par la recherche d'une unité stylistique pour toutes les salles du *museum* de sculpture, la salle de Diane toute proche reçut également un décor peint et sculpté mais cette fois-ci en pierre taillée, en partie dorée. Raymond l'aménagea en reprenant la structure compartimentée et des éléments de décors du Louvre de la Renaissance, notamment des voûtes de l'escalier Henri II, unique en son genre **[fig. 4]**.[31] Percier et Fontaine présentent l'œuvre de Raymond au tsar en ces termes :

> La salle de Diane, à gauche du vestibule d'entrée, sert de communication entre l'aile du Muséum et le Louvre. Elle n'est pas entièrement achevée ; les revêtements des murs ainsi que ceux des autres salles ne sont pas faits ; son plafond dont nous avons donné le dessin **[fig. 5]** a été composé par M. Raymond avec des fragments empruntés des ouvrages du célèbre sculpteur Jean Goujon qui, pour plaire à Henri II, avait employé fréquemment dans les ornements du Louvre les attributs de Diane par lesquels on désignait les tableaux qui remplissent le grand caisson de la voûte et les faces des deux pignons. (Fontaine 1892, 26)

Les encadrements sculptés sont cependant plus géométriques que ceux employés à la Renaissance, que ce soit dans les décors sur pierre par Goujon et son atelier (comme dans l'escalier), ou sur bois par Scibec de Carpi, dans ses magnifiques plafonds à caisson tous aussi uniques parvenus jusqu'à nous (Bresc-Bautier, Fonkenell 2016, 1: 623-39).[32]

Percier et Fontaine poursuivirent cette démarche dans les décors qu'ils eurent à établir pour tout le Louvre. Ces ensembles loués depuis longtemps, servirent même de matrice au programme décoratif mené tout au long du XIXe siècle.

Toujours dans leurs écrits adressés au tsar, Percier et Fontaine indiquent également qu'ils considèrent la Salle des Caryatides – qui était alors dévolue au Musée Napoléon, après avoir servi de salle des sculptures de la collection royale de 1692 à 1793, sous le nom de « Salle des Antiques », puis de lieu de réunion pour les séances de l'Institut – comme la « salle de Jean Goujon ; elle est destinée à renfermer les chefs d'œuvres de la sculpture moderne » (Fontaine 1892, 32). Bien que réaménagée par Lemercier avec un plafond de pierre, elle est alors considérée comme étant entièrement de Lescot. Le nom qu'ils donnent à cette pièce est dû à la présence de la célèbre tribune des Caryatides de Goujon qu'ils restaurèrent et à la nymphe de Goujon qu'il placèrent au dessus, mais aussi d'une cheminée rétablie de l'autre côté dans le style de Goujon, avec ses sculptures supposées être d'origine, restaurées pour l'occasion. Dès le tournant du siècle ces reliefs attirent l'attention de Louis-Pierre Baltard[33] qui préparait son ouvrage sur *Paris et ses monuments* (1803-05),[34] auquel Percier aurait participé (Pinon 2005, 15) et dont le premier tome est consacré au Louvre.[35] La cheminée reconstituée est jugée réussie par Quatremère de Quincy (Quatremère de Quincy 1788-1825, 2: 630) et les architectes du Louvre ne manquent pas d'en envoyer un dessin au tsar.

Ce dernier put aussi apprécier la composition d'une tribune installée par les architectes aux Tuileries qui était « soutenue par des cariatides copiées d'après celles [de] Jean Goujon » (Fontaine 1892, 13). Édifiée pour structurer la salle des maréchaux dans le pavillon central du palais, elle donnait accès au balcon sur le jardin **[fig. 6]**. On

30 Plus précisément ici celles de l'Ancien Testament.

31 Rappelons que l'escalier à rampe droite d'Henri II, dans la partie nord de l'aile Lescot, était certes jugé unique quoique d'un agencement obsolète (car « entre deux murs », Fontaine, Pierre François Léonard 1892, 32). En fait, il n'est comparable dans sa forme et son décor qu'à celui, intérieur, du palais des Doges de Venise.

32 Les plafonds furent en partie déposés et remontés par Fontaine à l'intérieur du Louvre.

33 Voir notamment Baltard, [Fragments qui existaient dans la salle de l'Institut. Cheminée], dessin à la sanguine, 39,2 × 25 cm, préparatoire pour Baltard 1803-05; Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-VE-53 (G) : `https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103033873.item`.

34 Les notices historiques sont rédigées par le diplomate, historien, archéologue et homme de lettres Amaury Duval.

35 L'intérêt des architectes pour la statuaire ancienne et la pratique de leur remploi est à rapprocher des travaux de Percier pour son ami Lenoir au Musée des monuments français.

MDCCC 1800
10, 2021, 57-74
e-ISSN 2280-8841

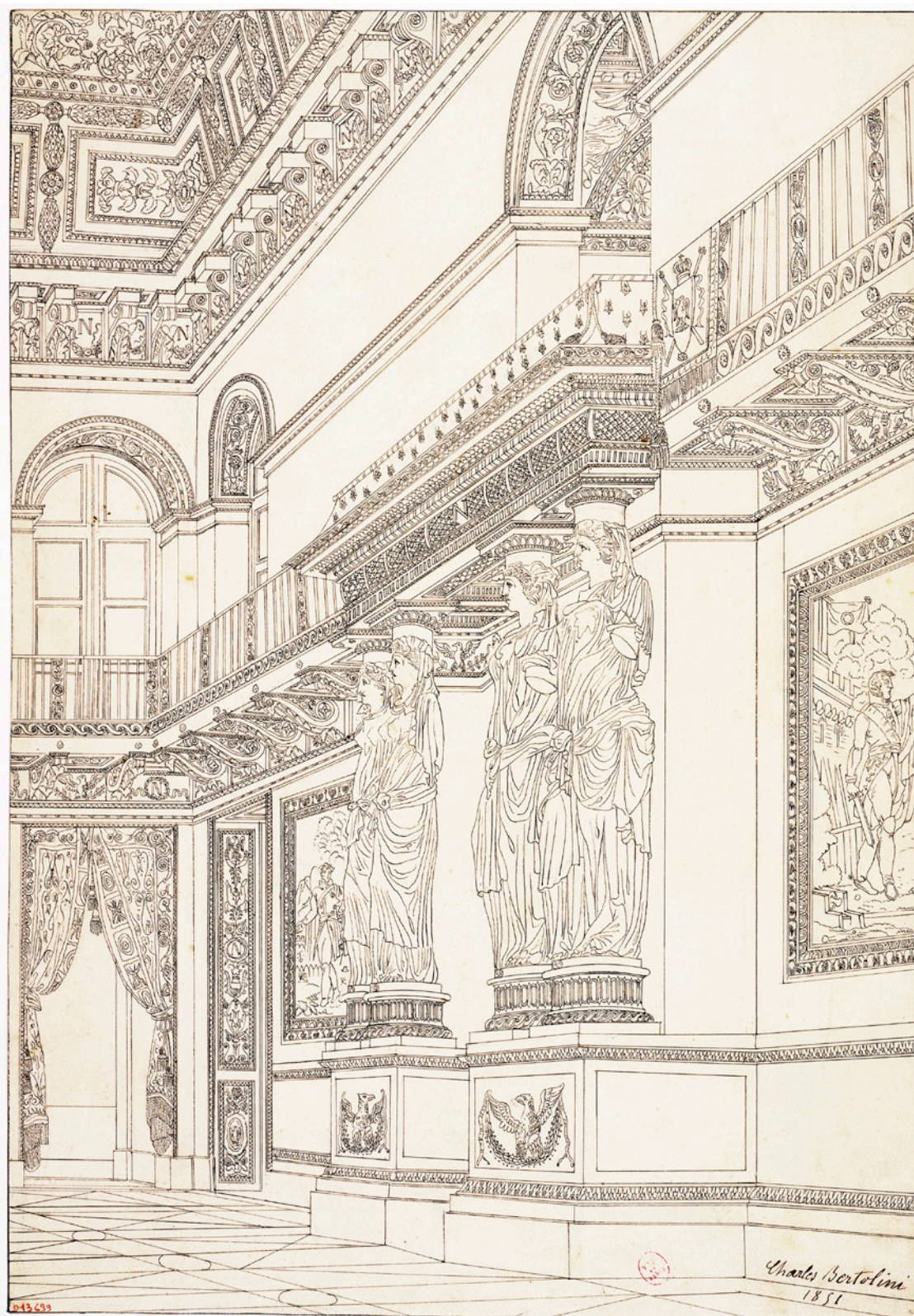



Figure 6 Charles Bertolini, *Salle des Maréchaux de France aux Tuileries*. Dessin à la technique non identifiée, 33 × 23,1 cm. Paris, Musée Carnavalet, inv. D.13699. © Paris, Musée Carnavalet

e-ISSN 2280-8841

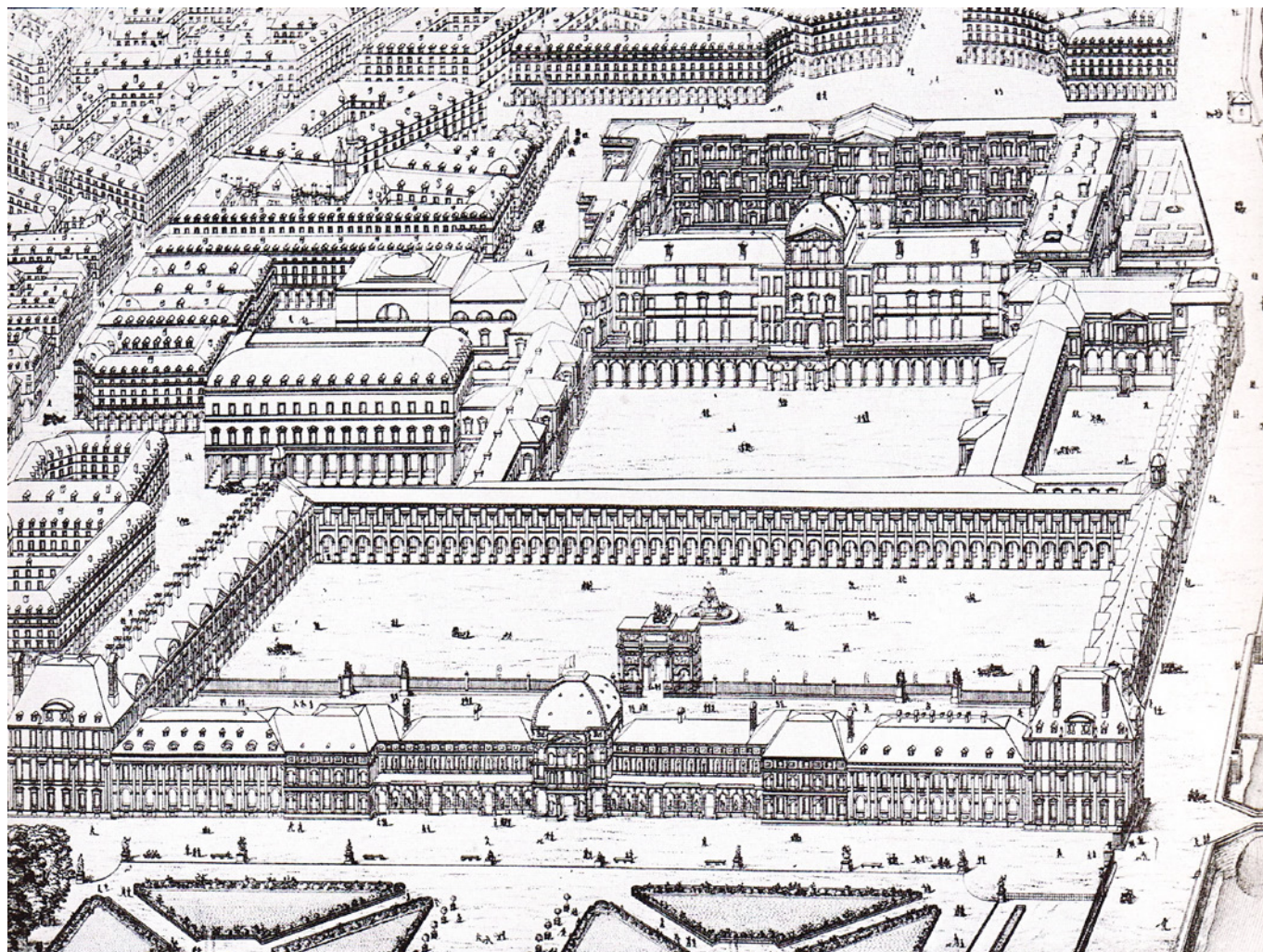



Figure 7 Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, *Projet de la réunion des palais du Louvre et des Tuileries*. Vue cavalière gravée extraite de Clarac 1826-53, atlas 1 (1826), pl. 110 ter. Wikipédia, libre de droit

peut dès lors la considérer comme une volonté de souligner l'unité entre les deux palais, mais aussi comme un manifeste que le décor à la Lescot et Goujon convenait parfaitement pour servir de source d'inspiration à l'habitation d'un souverain français contemporain. Néanmoins, les Tuileries conservaient une grande partie de leur décor élaboré sous Louis XIV et c'est sur celui-ci que les architectes portèrent surtout leur attention. Les espaces ainsi restaurés furent en quelque sorte sanctuarisés quoique classicisés, avec ajouts d'éléments décoratifs militaires romains propres au régime napoléonien. À l'extérieur, ce sont les réalisations Renaissance de Bullant mais aussi des architectes d'Henri IV et de la Grande Galerie qui leur servirent de source d'inspiration pour la réalisation de la nouvelle galerie destinée à fermer au nord l'espace entre les deux palais.[36] Percier et Fontaine ressentirent néanmoins le besoin de réduire son décor de façade du côté de la ville, au droit de la rue de Rivoli elle aussi en cours de création (Frommel 2014, 93). Cela convenait d'ailleurs à son statut secondaire d'aile de service. Cela permettait également de conserver le lien esthétique avec le reste de l'édifice et même d'ouvrir de très hauts passages entre rue et cour, ainsi du

36 Elle ne fut achevée que sous le Second Empire.

côté de la Grande Galerie permettant l’accès aux quais de Seine.

Quant au décor sculpté de la Cour Carré, il fut donc poursuivi.[37] On s’attaqua aussi à orner la façade de la Colonnade du Louvre en commandant à François-Frédéric Lemot la sculpture du tympan central qui lui manquait, mais on décida de placer un bas-relief sur la partie aveugle située entre le portail et le fronton pour la rendre moins sévère. Ce quadrige couronné par la victoire de Cartellier ressemble à une sculpture sur pierre gravée d’échelle monumentale. Son caractère antiquisant n’invite pas à le mettre en rapport avec les statues « à la Goujon » ornant la Cour à l’arrière mais il convient de souligner que la technique employée reste commune. Certes Percier et Fontaine écrivent que « ce n’est donc ni chez les Grecs ni chez les Romains que l’on peut chercher des exemples à imiter dans la composition des palais » (Fontaine 1892, 34) et de blâmer ensuite Perrault, mais on ne peut s’empêcher de penser qu’un tel choix respecte les principes classiques, antiques, propres à la façade de la Colonnade.

Si la Sécession viennoise affirmait qu’« à chaque époque son art, à l’art sa liberté »,[38] au Louvre, le respect de chaque « caractère de [ses] siècle[s] » devint l’un des principes sous tendant son achèvement, rendu possible après une nécessaire appropriation de l’histoire et de l’évolution des lieux et des formes employées.

5 Conclusion

En 1837, Percier et Fontaine, désormais architectes de Louis-Philippe, éditent enfin leur histoire des lieux et leur vision de l’achèvement qu’ils espèrent encore mener à bien dans le volume consacré aux Tuileries et au Louvre (Percier, Fontaine 1836-37, 2), dans la série d’ouvrages sur les palais de la Maison du roi dont ils ont la charge, intitulée *Domaine de la Couronne* (Percier, Fontaine 1836-37) Un plan au sol d’un agrandissement envisagé pour les Tuileries (Percier, Fontaine 1836-37, 2: planche 2), où la place a toujours manqué, est même publié pour l’occasion. Il restera à l’état de projet et malheureusement aucune élévation n’en serait conservée. Ce palais aurait-il été une nouvelle œuvre historicisante respectant le *genius loci* architectural local ? Peut-être même une variation sur le vaste plan d’origine – à peine entrepris alors – de Delorme, autre figure tutélaire de la Renaissance française ? On ne sait à ce jour, mais il conviendrait de s’y pencher car un tel projet ne peut être que l’aboutissement de la réflexion historico-esthétique menée par les architectes sur les lieux pendant trente ans. Cependant, des plans et même des vues cavalières de leur *Projet de la réunion des palais du Louvre et des Tuileries* (Clarac 1826-53, atlas 1 : planche 110 ter)[39] [fig. 7], dans l’état de leur réflexion sous la Restauration, furent insérés une dizaine d’année auparavant dans l’ouvrage que le comte de Clarac publia sur le *Musée de sculpture antique et moderne* (1826-53, atlas 1) et dans lequel il établit la première chronologie exhaustive de l’histoire des palais.[40] On peut constater que les bâtiments projetés sont décorés en grande partie selon des principes établis par Lescot du côté du Louvre (dans la lignée de ce qui fut entrepris au XVIIème siècle par Lemercier et Le Vau) ;[41] en reprenant toujours l’ordonnance de pilastres établie dès l’intervention de Bullant (successeur de Delorme) aux Tuileries pour les bâtiments en lien direct avec ce palais.[42]

Il convient aussi de souligner que, dans ces deux ouvrages, le propos devient davantage archéologique, topographique même, historique donc : on entreprend en effet de localiser et reconstituer l’aspect du Louvre originel, médiéval. Clarac propose une reconstitution historique à vol d’oiseau de la forteresse sous Charles V (Clarac 1826-53, atlas 1: planches 8a-e) ; Percier et

37 Cf. *supra*, § 2.

38 Inscription gravée sur le porche du pavillon de la Sécession, à Vienne.

39 Le doublement des Tuileries n’est pas encore à l’ordre du jour.

40 Ainsi, il semble qu’évoquer le Louvre sur le plan architectural ou en tant que réceptacle d’une institution nécessite désormais une introduction historique.

41 On établit des portiques suivant le faux portique du rez-de-chaussée de la Cour Carrée ; des ouvertures et des murs sans décors comme sur la façade du Louvre de Lescot en regard de celle des Tuileries – que Lemercier puis Le Vaux avaient déjà repris –, des bâtiments intermédiaires plus bas dans le respect du « Grand dessein » envisagé par Henri IV, des combles avec toitures en ardoise, du côté du Louvre. D’autres éléments sont bien sûr en rapport avec la rue de Rivoli et surtout le Palais Royal à leurs abords. Enfin, des élements d’un langage personnel et contemporain des architectes ne sont pas exclus, comme dans les parties hautes de la chapelle envisagée en excroissance près du Palais Royal où les ouvertures sommitales sont en forme de serliennes.

42 Elle est reprise dès 1600 pour la Grande Galerie du côté des Tuileries.

e-ISSN 2280-8841

Fontaine publient un plan tentant de délimiter à l'échelle du quartier l'empreinte du Louvre et de l'enceinte parisienne de Philippe Auguste sous la trame urbaine moderne (Percier, Fontaine 1836-37, 2: planche 1). Dès 1803, Baltard, dans son premier volume de *Paris et ses monuments*, tente timidement de mener une mise en situation du Louvre au sein de la ville médiévale dans une vignette intitulée *Le Louvre, la Cité*.[43] Les publications précédemment citées laisseraient entendre qu'elle témoigne moins d'une inspiration de l'artiste que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de troubadour que de l'émergence d'un réel intérêt historique et archéologique, voire patrimonial, pour un édifice à caractère national. Un intérêt comparable se retrouve dans les travaux d'étude et de reconstitution menées par Friedrich Gilly sur le château de Marienborg (publiés par Johann Friedrich Frick de 1799 à 1803: Frick 1803) qui initie la transformation du lieu en un monument patriotique prussien.

En outre, lorsque Visconti fut chargé, sous Napoléon III, d'achever le Louvre et les Tuileries, il reprit la même série de formes décoratives « à la Lescot » que ses prédécesseurs, avant que Lefuel, qui le remplaça suite à son décès brutal, n'enrichisse fortement l'appareil décoratif monumental, en s'inspirant cependant des parties historiques du bâtiment. Ces palais de Napoléon III, que d'aucuns appellent un « pastiche un peu froid »,[44] ne sont en fait, dans leurs parties nouvelles, rien de moins qu'une énième variation historicisante sur le Louvre et les Tuileries Renaissance et classique.

Sur le chantier d'achèvement de ces palais se cristallisa donc à partir du Directoire une partie de la problématique contemporaine concernant l'unité des arts dans les chantiers monumentaux. Peyre, dans son rapport précité, demandait en sus de la reprise des travaux du Louvre, l'installation en son sein « d'une école réunissant les arts du dessin ».[45] Concept certes d'origine italienne, l'union des arts fut soutenue en France dans la perspective d'établir une position hégémonique dans le domaine de la création artistique, de l'architecture aux arts décoratifs. Sous ce rapport et celui plus spécifique de l'art monumental, Lescot et Goujon, et « leur » Louvre, représentaient la parfaite alliance entre la sculpture et l'architecture et furent donc le modèle stylistique mais surtout idéologique employé dès Percier et Fontaine pour achever le palais national. Peyre compta aussi parmi les membres de l'Institut[46] qui choisirent en 1796 les figures de Lescot, Goujon et Poussin[47] pour orner les médailles destinées aux prix des élèves de l'école d'art que l'institution dirigeait. Chacun devait figurer sur celle remise respectivement aux élèves architecte, sculpteur et peintre.[48] On les retrouve symboliquement réunis vers 1891 sur une autre médaille créée par Louis-Maximilien Bourgeois en hommage aux artistes français, tout trois en pied devant cette aile Lescot[49] devenue le symbole pour la nation de l'union des arts et un des points de départ du mouvement qui aboutit à l'historicisme en architecture.

Bibliographie

Albert, J.-L. (2008). « L'article 545 du Code civil. 2008 ». *HAL-SHS*. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00312130.

Babelon, E. (1912). *Les Médailles historiques du règne de Napoléon Le Grand, empereur et roi, publiées sous les auspices de la Société de numismatique de New-York*. Paris : E. Leroux.

Baltard, L.-Pierre (1803-05). *Paris et ses monuments*, t. 1. Paris : chez l'auteur.

Bard graduate center gallery, Château de Fontainebleau (2016). *Charles Percier, 1764-1838 : architecture et design = catalogue d'exposition* (New York : Bard graduate center gallery, 18 novembre 2016-5 février 2017 ; Château de Fontainebleau, 18 mars-19 juin 2017). Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais.

Bonnaire, M. (1937-43). *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts publiés pour la Société de l'histoire*

43 Louis-Pierre Baltard, *Le Louvre, la Cité*, eau-forte extraite de préparatoire pour Baltard 1803-05, 11. https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/17015/?offset=#page=14&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=.

44 Poisson 1994, 22-7. https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/quand-napoleon-iii-batissait-le-grand-louvre/.

45 Chabanne 2021, 220.

46 Avec Raymond, Vincent, Pajou, Mongez, Dejoux et Julien.

47 Rappelons que Poussin œuvra un temps au décor de la Grande Galerie du Louvre, aujourd'hui disparu.

48 Rapport réalisé sur la demande du ministre de l'Intérieur et présenté le 13 fructidor an 4 (30 août 1796), Bonnaire 1937-43, 25.

49 Exemplaire conservé au Musée d'Orsay. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=51735.

e-ISSN 2280-8841

de l'art français sous le patronage de l'Académie des beaux-arts, t. 1 Paris : A. Colin.

Bordes, P. (2017). « Charles Percier, New York and Fontainebleau, recension ». *The Burlington magazine*, n° clix, juillet 2017, 583.

Bresc-Bautier, G.; Fonkenell, G. (éds) (2016). *Histoire du Louvre*. Paris : Louvre édition ; Fayard.

Chabanne, L. (2021). *Cohabitation, union, divorce : architecture, peinture et sculpture à l'Ecole des beaux-arts de Paris (fin du XVIIIe siècle – 1968)* [thèse de doctorat inédit]. École Pratique des Hautes Études – PSL, 220.

Clarac, C.O.F.J.-B., comte de (1826-53). *Musée de sculpture antique et moderne*, atlas 1 (1826). Paris : Imprimerie Royale.

CNRTL (s.d.). « Historicisme ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. https://www.cnrtl.fr/definition/historicisme.

D'Amia, G. (2016). « Alexandre Lenoir et l'histoire visible de l'architecture française ». Musée du Louvre 2016, 219-27.

Damisch, H. (s.d.). « Historicisme, art ». *Encyclopédie Universalis*, vol. 11, 405-8. https://www.universalis.fr/encyclopedie/historicisme-art/.

Fontaine, P.F.L. (1809). « Du Louvre et de Son achèvement ». *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 68, 9 mars 1809, 270-1 (publié après un refus initial du journal).

Fontaine, P.F.L. (1892). *Texte explicatif joint aux numéros du Journal des monuments de Paris envoyés à l'empereur de Russie, dans les années 1809, 1810, 1811, 1814 et 1815*. Paris : Firmin-Didot.

Fontaine, P.F.L. (1987). *Journal : 1799-1853*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts ; Institut français d'architecture ; Société de l'histoire de l'art français.

Frick, F. (Hrsg.) (1803). *Schloss Marienburg in Preussen* (Le Château de Marienbourg en Prusse). Berlin : sans lieu.

Frommel, S. (2014). « Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine : réalisations et projets pour le Paris de Napoléon ». Frommel, S.; Garric, J.-P.; Kieven, E. (éds) (2014), *Charles Percier et Pierre Fontaine. Dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*. Cinisello Balsamo : Silvana editoriale, 87-105.

Garric, J.-P. (2005). « Le néoclassicisme n'est pas un classicisme. Une mutation dans les livres d'architecture ». *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines = Actes de colloques* (Paris, 31 août-3 septembre 2005). Paris : INHA. http://inha.revues.org/713.

Garric, J.-P. (2016). « Alexandre Lenoir et Charles Percier : un compagnon oublié ». Musée du Louvre 2016, 243-50.

Institut national (1799). *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République. Littérature et beaux-arts. Tome second*. Paris : Institut national, Fructidor an VII.

Legrand, J.G. et al. (1806-09). *Description de Paris et de ses édifices* […]. Paris : Landon.

Meinecke, E. (1936). *Die Entstehung des Historismus*. 2 Bde. Munich ; Berlin : R. Oldenbourg.

Mikhaïlovitch, Grand-duc N. (1905). *Les Relations diplomatiques de la Russie et de la France d'après les rapports des ambassadeurs d'Alexandre et de Napoléon, 1808-1812* […]. Saint-Pétersbourg ; Paris : Manufacture des papiers de l'Etat : Joyant et Cie.

Milizia, F. (1781). *Memorie degli architetti antichi e moderni*. 3a ed. Parma : Stamperia Reale.

Musée du Louvre (2016). *Un musée révolutionnaire : le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016). Paris : Louvre éditions ; Hazan.

Napoléon Ier (2008). *Correspondance générale de Napoléon Bonaparte : Boulogne, Trafalgar, Austerlitz, 1805*. Paris : Fayard.

Nicoud, G. (2018). « Louvre, quartier des arts ». *Dix-huitième siècle*, 50, 159-73.

Ottomeyer, H. [1976] (1981). *Das frühe oeuvre Charles Perciers (1782-1800): zu den Anfängen des Historismus in Frankreich*. Altendorf : D. Gräbner.

Percier, C.; Fontaine, P.-F.L. (1833). *Résidences de souverains. Parallèle entre plusieurs résidences de souverains de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie*. Paris : les auteurs.

Percier, C.; Fontaine, P.-F.L. (1836-37). *Domaine de la couronne*. Vol. 2, *Le Palais des Tuileries, domaine de la couronne*. Paris : Imp. de Pihan Delaforest ; Imp. Ch. Thomassin ; Imp. de E. Duverger.

Peyre, A.F. (1796-97). « Mémoire sur l'achèvement du Louvre, sur l'agrandissement du Muséum national de peinture et de sculpture, et sur la nécessité de former promptement une école spéciale des arts, lu le 23 Messidor an 4, et déposé au secrétariat de l'Institut le 3 ventôse an 5 ». *Mémoires de l'Institut national des sciences et des arts, pour l'an IV de la République. Littérature et beaux-arts*, t. I. Paris : Institut national, 667-74.

Pinon, P. (2005). *Louis-Pierre et Victor Baltard*. Paris : Monum, éditions du Patrimoine.

Poisson, G. (1994). « Quand Napoléon III bâtissait le Grand Louvre ». *Revue du Souvenir Napoléonien*, 393, 22-7. https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/quand-napoleon-iii-batissait-le-grand-louvre/.

Quatremère de Quincy, A.C. (1788-1825). *Encyclopédie méthodique*, t. 2. Paris : Agasse.

Rabreau, D. (2000). *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806 : l'architecture et les fastes du temps*. Bordeaux : William Blake & Co ; Art & arts.

Rabreau, D. (2012). « Le relativisme du renouveau classique dans l'architecture des Lumières ». *Architecture et théorie. L'héritage de la Renaissance = Actes de colloque* (Paris, 2009-Saint-Pétersbourg, 2010). Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art. http://books.openedition.org/inha/3422.

Somerset House (2017). *France in Russia : Empress Josephine's Malmaison collection = Exhibition Catalogue* (London, Somerset House, 28 june-4 november 2007). London : Courtauld institute of art ; Fontanka.

Troeltsch, E. [1922] (2008). *Der Historismus und seine Probleme*, Bd. 16, T. 2. Hrsg. von F.W. Graf, M. Schlossberger. Berlin : W. de Gruyter.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 10 – Luglio 2021

La riscoperta dello stile bramantesco, tra istanze storiografiche e prospettive progettuali

Giovanna D'Amia
Politecnico di Milano, Italia

Abstract In the first decades of the 19th century the rediscovery of the 'bramantesco' style assumed a strong local character due to the supposed existence of a 'Milanese' 'bramantesco' style. This movement consisted in attributing the early stages of Italian Renaissance art to the Lombard culture of the 15th century. The historiographic analysis is associated with episodes of architectural revival episodes in order to capture the first instances of renewal and experiment new models that went beyond the Vitruvian canon adopted in the Brera school. Indeed, the more flexible proportions of the 'bramantesco style' were more suitable to the need for variety and modernity of residential architecture, and more appropriate to be used in the standardised production of ornamental terracotta elements.

Keywords Bramante style. Neo-Renaissance. Historiographic analysis. Architectural revival. Ornamental terracotta.

1 Da Bramante al bramantesco

Nella letteratura odeporica milanese di fine Settecento e inizi Ottocento il nome di Bramante ricorre con frequenza, ma con evidente incertezza, in relazione a numerose architetture di età rinascimentale, indipendentemente da verifiche documentarie o da rimandi alla storiografia artistica, che nella maggior parte dei casi si limitano alle *Vite* di Giorgio Vasari. Stando alla *Nuova Guida di Milano* di Carlo Bianconi, primo segretario accademico a Brera, sono tradizionalmente riferiti a Bramante, talvolta senza convinzione dell'autore, l'«arco marmoreo» già dei Mozzanica in Palazzo Serbelloni, il Lazzaretto, la chiesa e il portico di Santa Maria presso San Celso, l'interno di San Nazaro maggiore, la chiesa di Santa Caterina, la sacrestia di Santa Maria presso San Satiro **[fig. 1]**, la canonica e il monastero di Sant'Ambrogio, nonché la cupola di Santa Maria delle Grazie **[fig. 2]** (Bianconi 1787, 70, 82, 134, 165, 173, 186, 298, 300, 313). Opere che gli vengono attribuite, sempre in forma dubitativa, anche ne *Il forastiere in Milano* di Bartolomeo Borroni, concorde con Bianconi nell'impossibilità di attribuire all'architetto urbinate quantomeno la chiesa di San Nazaro, «come da alcuni si crede, perché a quell'epoca egli era già morto» (Borroni 1808, 65).

Nonostante gli studi su Donato Bramante condotti da Venanzio De Pagave nel secondo Settecento – che, ad eccezione di un breve compendio annesso alle edizioni delle *Vite* vasariane pubblicate a Siena nel 1791-95 e a Milano nel 1807-11, non avevano ancora trovato un approdo editoriale[1] – la confusione at-

[1] La biografia di Bramante di Venanzio De Pagave trova un primo approdo editoriale solo in Casati 1870, che si basò su di un manoscritto diverso dalle versioni oggi conservate alla Biblioteca Ambrosiana e alla Biblioteca d'Arte di Milano. L'edizione sene-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-22
Accepted 2021-03-16
Published 2021-07-26

Open access

Citation D'Amia, G. (2021). "La riscoperta dello stile bramantesco, tra istanze storiografiche e prospettive progettuali". *MDCCC*, 10, 75-90.

tributiva era alimentata anche da Francesco Milizia che, reinterpretando alcuni passi vasariani,[2] riteneva che un Bramantino, non identificabile per ragioni anagrafiche con Bartolomeo Suardi, fosse «uno de' primi ad introdurre nella sua patria la buona architettura, e che da lui apprendesse molto Bramante, non già Bramante Lazzari da Urbino, ma un altro Bramante da Milano, che in que' tempi passò per buon architetto» (Milizia 1768, 176).

In età napoleonica – accanto all'interesse per Leonardo da Vinci, maturato nel quadro di un più ampio recupero della cultura artistica dell'età di Ludovico il Moro[3] – la mitografia di un Bramante da Milano fu raccolta dal pittore Giuseppe Bossi, che in una nota del suo libro sul Cenacolo invitava a raccogliere «tutto ciò che spetta alla storia di Bramante e de' varj Bramanti» (Ferrario 1843, 44) e fu rilanciata dal parroco Alessandro Astesani, cui la chiesa di Santa Maria presso San Satiro, preesistente alla costruzione del finto coro prospettico, risultava conclusa prima dell'arrivo dell'urbinate. Astesani sosteneva infatti, in base a un «documento irrefragabile», che «Architetto ristoratore del buon gusto in Milano fu un nostro Milanese stesso per nome Bramante, il quale per aver avuto alla sua scuola Donato d'Urbino non solo gli comunicò il suo buon gusto, ma gli diede persino il suo nome», prima di venire dimenticato e «stranamente confuso col detto suo Scolare» (Astesani 1810).[4] Ma sulla fortuna storiografica di un Bramante milanese, generato dagli 'equivoci attributivi' di Vasari, si è soffermata Luisa Giordano in un articolo di qualche anno fa (Giordano 2014).

I primi riferimenti espliciti a un 'genere bramantesco' – inteso come corrente espressiva distinta tanto dall'architettura tardogotica praticata a Milano da Guiniforte e Pietro Antonio Solari, quanto dal maturo classicismo del Bramante romano – sono individuabili intorno alla metà degli anni venti dell'Ottocento, quando sulle pagine della rivista *Biblioteca Italiana*, lo scenografo Paolo Landriani e il segretario accademico Ignazio Fumagalli (cui erano pervenuti, per il tramite di Gaetano Cattaneo, i disegni e le notizie sugli artisti lombardi che Giuseppe Bossi aveva acquistato dagli eredi di Venanzio De Pagave), cominciarono a interrogarsi sul perché non fosse possibile «in qualche fabbrica introdurre bramantesca leggiadria», per superare la «monotonia di decorazione» connessa a una troppo rigida applicazione dei precetti vitruviani (Landriani, Fumagalli 1826).[5] In perfetta sincronia con altre esperienze editoriali che, anche nel contesto italiano, stavano proponendo una rilettura dell'architettura del periodo medievale (si pensi alle prime traduzioni del testo di Séroux d'Agincourt[6] o ai saggi sul periodo longobardo affermatisi al concorso dell'Ateneo di Brescia del 1828),[7] Landriani si faceva infatti portavoce del contributo dato dallo stile bramantesco al «risorgimento della buona Architettura dopo la Gottica», riconoscendogli una predisposizione alla varietà e alla ricchezza decorativa pur nel rispetto dei principi del classicismo (Tondo 2002). In un contributo del 1827 pubblicato da Giulio Ferrario nel suo repertorio editoriale sui costumi antichi e moderni di tutti i popoli (ma anche in una recensione del 1830 sulle pagine di *Biblioteca Italiana*), egli riproponeva anzi l'ipotesi dell'esistenza di un Bramante o un Bramantino milanese quale maestro dell'urbinate – da cui quest'ultimo «apprese

---

se delle *Vite* di Vasari, curata da Guglielmo della Valle, uscì in 11 volumi (di cui il quinto, con la vita Bramante, nel 1792) «a spese de' Pazzini Carli e Compagno»; quella milanese uscì in 16 volumi per cura della Società tipografica de' Classici Italiani.

2 Si vedano la vita di Piero della Francesca, dove è segnalato un Bramante milanese che dipinse due stanze in Vaticano per Niccolò V, e quella di Girolamo da Carpi, che accenna a un pittore di nome Bramantino attivo a Milano a metà Quattrocento. Il riferimento a un Bramante da Milano quale maestro di Bramante di Urbino, e a un Bramantino che fu «dans ces temps obscurs le plus célèbre Dessinateur, Coloriste, Architecte», è ripresa in Roland Le Virloys (1770, 1: 243-4) mentre Quatremère de Quincy (1788, 315) ricorda Bramantino come «un de ceux qui introduisirent la bonne architecture dans le Milanois et que le Bramante profita beaucoup de ses conseils».

3 Cf. Amoretti 1804; Guillon 1811 e soprattutto Bossi 1810. Sull'interesse di Bossi per l'opera leonardesca, cf. Trento 1999a; 1999b.

4 La citazione è tratta dalla lettera *Del vero architetto del tempio*, datata 1798 e indirizzata al ministro dell'Interno della Repubblica Cisalpina. Astesani, che dal 1784 aveva ricoperto il ruolo di coadiutore presso la parrocchia di San Satiro, intendeva anche redigere una *Dissertazione sui Bramanti* che non fu portata a termine.

5 Landriani era anche l'autore di un precedente articolo (il *Proemio*, in *Biblioteca Italiana*, 21, 1821), che aveva innescato una polemica con Carlo Amati, supplente di architettura a Brera.

6 Cf. *Storia dell'arte col mezzo de' monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Séroux d'Agincourt con aggiunte italiane*, 6 voll., Milano, Ranieri Fanfani, 1824-35, e *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Séroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, 6 voll., Prato, Giachetti, 1826-29. Per le opere di Bramante a Milano il testo francese, che uscì a fascicoli tra il 1811 e il 1823, si basava sulle notizie fornite da Carlo Bianconi.

7 Si vedano il saggio vincitore (*Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda, ragionamento del cav. Giulio Cordero de' Conti di San Quintino*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1829) e quello premiato con menzione d'onore (*Della condizione economica, morale e politica degli Italiani nei bassi tempi. Saggio primo intorno all'architettura simbolica civile e militare usata in Italia nei secoli VI, VII e VIII e intorno all'origine de' Longobardi* […] *opera di Defendente Sacchi e Giuseppe Sacchi*, Milano, A.F. Stella e Figli, 1828).

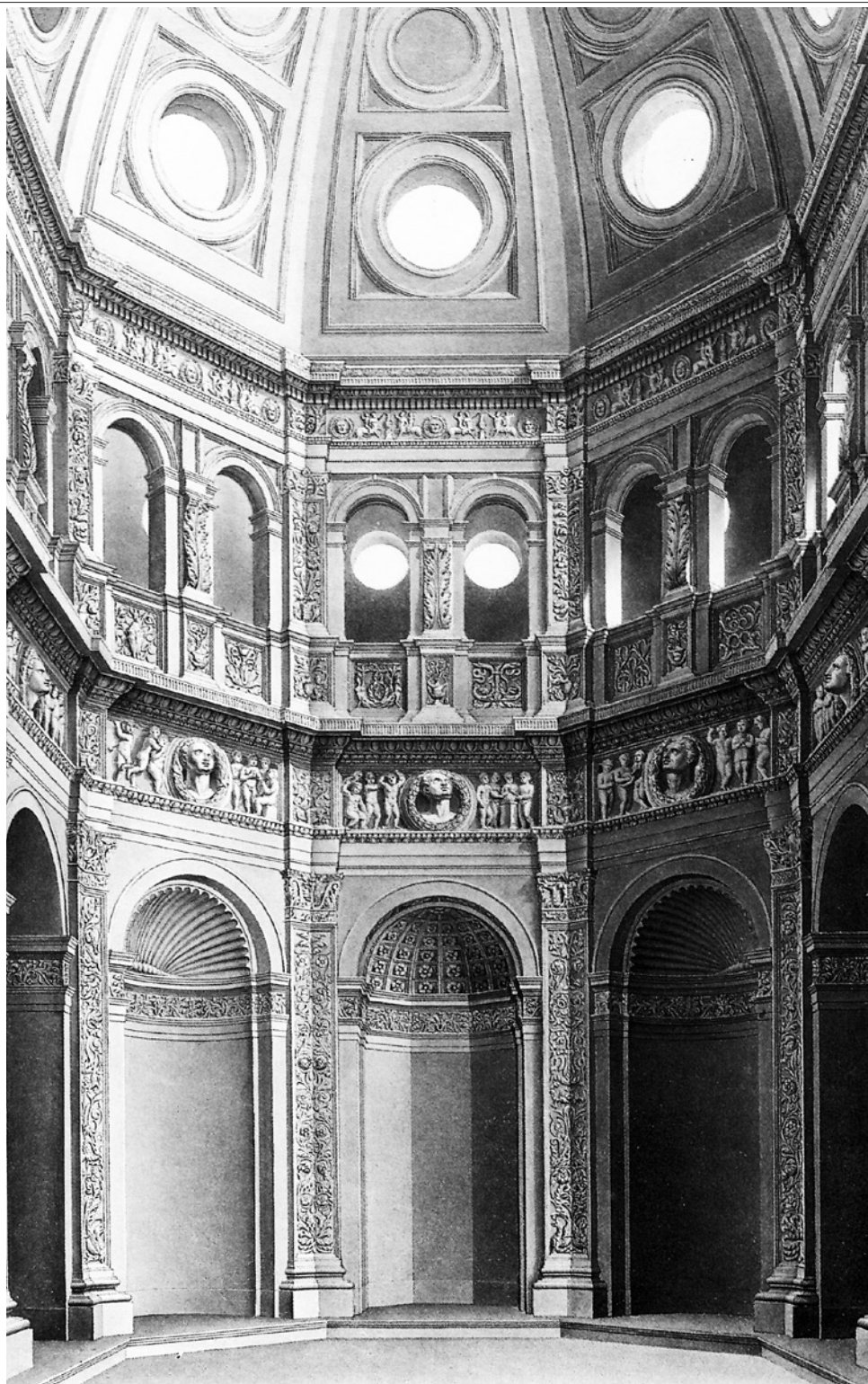



Figura 1 Anonimo, *Prospetto interno della Sagrestia di San Satiro*. 1840 ca. Saggio di concorso della scuola di Prospettiva a Brera. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe

e-ISSN 2280-8841

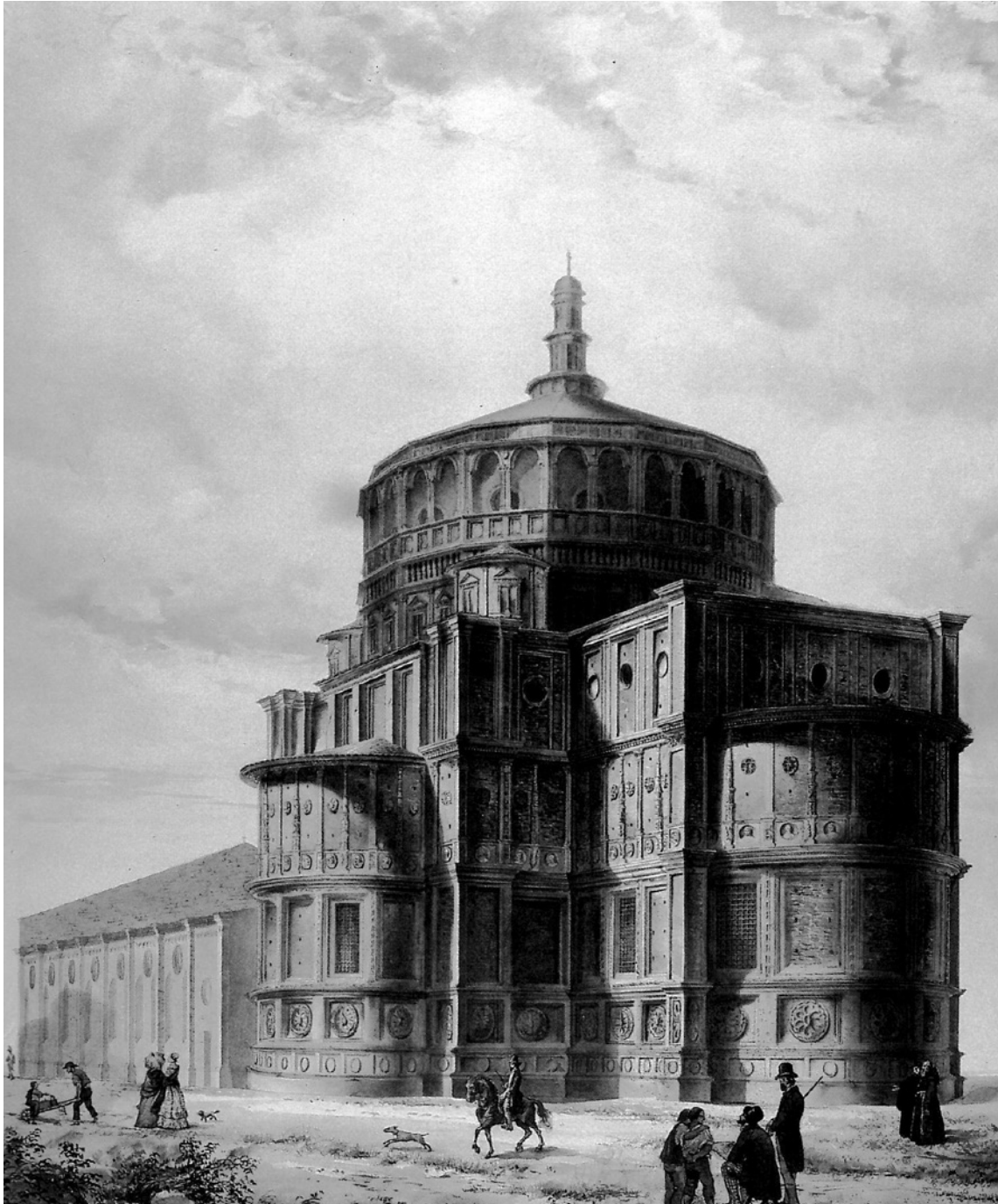



Figura 2 Angelo Carreri, *La parte postica della chiesa di Santa Maria delle Grazie*. 1846. Saggio di concorso della scuola di Prospettiva a Brera. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe

[…] in Milano quello stile, cui dié poscia perfezione in Roma studiando gli antichi monumenti e quasi prendendoli a modello» (Landriani 1830) – che consentiva di anticipare la nascita del genere bramantesco alla prima età sforzesca. Un'operazione storiografica che contestava a Brunelleschi il ruolo di «primo vero ristoratore della buona architettura» (Landriani 1827),[8] riconducendo le origini della stagione rinascimentale allo stile *bramantesco* (o *bramantinesco,* da Bramantino) prodotto nell'alveo della cultura lombarda del Quattrocento.

In una serie di appunti rimasti inediti – ma rielaborati da Giulio Ferrario nel secondo capitolo (significativamente intitolato *Risorgimento della greco-romana architettura alla comparsa dei Bramanti*) delle sue *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese* (Ferrario 1843, 41-95) – Landriani proponeva in particolare di attribuire al Bramante milanese il grande cortile e gli ultimi «ornati di terra cotta nella Facciata esterna» dell'Ospedale Maggiore,[9] nonché la chiesa di Santa Maria presso San Satiro, sostenendo che «Bramante d'Urbino e Leonardo da Vinci quando vennero chiamati da Ludovico [il Moro] non vi venissero per dar principio ad una scuola nuova, ma che trovandola, piuttosto la fecondassero».[10] E a una «Scuola di Architettura che al grande e cupo gotico associava il ridente italiano, sicché infiorava immense moli coi più squisiti ornati», fa riferimento anche Defendente Sacchi in un articolo apparso su *Il nuovo Ricoglitore* (Sacchi 1833, 156).

Alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento – mentre a Roma vedeva la luce la prima opera monografica dedicata a Donato Bramante da Urbino (Pungileone 1836)[11] – lo stile bramantesco, in cui la tradizione decorativa lombarda di origine tardogotica si fondeva con il linguaggio classico mutuato dall'antichità, veniva dunque ad assumere una forte connotazione territoriale, legandosi tanto alla decorazione in terracotta che aveva trovato largo impiego nelle fabbriche solariane quanto agli eleganti motivi ornamentali che ricorrevano sulla facciata della Certosa di Pavia, cui era dedicata un'ampia attenzione editoriale.[12]

2 Primi risvolti progettuali

La definizione storiografica di uno *stile bramantesco* – con «ornamenti [tali] da poter essere ammirati ed imitati anche ai di' nostri», come sostenne Giuseppe Vallardi nell'introduzione all'*Opera ornamentale* di Giuseppe Borsato (Vallardi 1831, 17) – era destinata ad avere ricadute sull'attività progettuale milanese, soprattutto da parte di quei professionisti che si dimostravano più sensibili ad allargare la rosa dei modelli architettonici oltre il rigido sistema proporzionale degli ordini vitruviani. Anche se l'esame delle pratiche edilizie sottoposte alla Commissione d'Ornato milanese – di cui, fino al dicembre 1835, fece parte lo stesso Landriani[13] – ben documenta le difficoltà di affermazione di questa nuova corrente espressiva.

Tra le prime isolate manifestazioni dell'architettura neo-quattrocentesca a Milano va segnalata la nuova fronte del palazzo del conte Giuseppe Cagnola in contrada Cusani **[fig. 3]**, realizzata da Pietro Pestagalli nel 1824-25 con un partito di lesene di gusto bramantesco degno di comparire tra le *Fabbriche più cospicue di Milano* pubblicate da Ferdinando Cassina (Cassina 1840-64, vol. 2, tav. 41).[14] Interessante figura di architetto-funzionario negli

8 L'attribuzione del testo a Landriani è resa possibile dal confronto con i manoscritti conservati presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano (in seguito MTS) e presso la Biblioteca Ambrosiana (in seguito BA). Cf. Tondo 2002.

9 P. Landriani, *Notizia degli architetti primari dell'Ospedale Grande di Milano*, in BA, A 336 Inf.

10 P. Landriani, *Frammenti estratti dalla traduzione di Vitruvio di Cesare Cesariano nel 1521 dove in molti parlasi di Bramante d'Urbino* […] *per rinvenire dei schiarimenti intorno Bramante medesimo e di alcuni altri architetti nostri che operarono assieme*, in BA, A 336 Inf.

11 L'opera è recensita in ambiente milanese in Tatti 1839.

12 Si vedano in particolare: [Luigi Malaspina di Sannazaro], *Descrizione della Certosa di Pavia*, Milano, dai tipi di Gio. Bernardoni, 1818; *Descrizione della celebre Certosa presso Pavia del pittore Francesco Pirovano*, Milano, dalla Stamperia Rivolta, 1823; e soprattutto *La Certosa di Pavia descritta e illustrata con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli*, Milano, per Nicolò Bettoni, s.d. [ma 1823], che consacra la fortuna del monumento pavese, dove «il sentimento ornamentale antico si frapone [sic] a quello del Medio Evo, e prelude a quel felice impasto dell'uno con l'altro stile, nel quale pochi anni dappoi ebbe esistenza il libero multiforme, elegantissimo genere bramantesco».

13 La Commissione d'Ornato, istituita nel 1807 era inizialmente costituita da Luigi Canonica, Luigi Cagnola, Giocondo Albertolli, Giuseppe Zanoja e Paolo Landriani. Sul ruolo di Landriani e dei pittori prospettici che ne fecero parte, cf. D'Amia 2020.

14 La pratica edilizia non si è conservata, ma presso l'Archivio storico della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (in seguito AFDM) si conserva copia del disegno approvato l'8 aprile 1824. Su Pietro Pestagalli, che «provossi con molta lode nello stile bramantesco» (s.a. 1853-54), cf. D'Amia 2012 e la voce biografica di chi scrive in *Dizionario Biografico degli Italiani* (in seguito DBI), n. 82 [2015], 631-4.

e-ISSN 2280-8841

Figura 3 Pietro Pestagalli, facciata di casa Cagnola in contrada Cusani. 1824. Da Cassina 1840-44

anni a cavallo tra età napoleonica e Restaurazione, Pietro Pestagalli seppe infatti conciliare l’adesione ai principi neoclassici con una cauta apertura al linguaggio del primo Rinascimento lombardo, che introdusse anche in una delle soluzioni elaborate nel 1837 per il Palazzo della Fabbrica del Duomo in Camposanto dove la Commissione d’Ornato impose – nonostante le proteste del progettista – di «sostituire nel corpo sporgente le Colonne alle Lesene e l’Ordine Corinzio al Bramantesco».[15]

Al linguaggio bramantesco fece ricorso anche Paolo Landriani nel suo progetto di adattamento del Salone dei Giardini Pubblici a Teatro Diurno **[fig. 4]**, per cui approntò due diverse soluzioni (l’una, con pianta a ferro di cavallo, nel 1825-27; l’altra, con un innovativo impianto a ellissi tronca, nel 1829), dove fece ricorso a più ordini di logge sostenute da colonnine a candelabra.[16] Il lungo iter di revisione dei disegni (la prima soluzione fu approvata nel febbraio 1827, la seconda nel maggio 1829) è un indizio delle perplessità suscitate dal progetto, che nel novembre del 1830 fu accantonato dal Consiglio Comunale, orientato a far predisporre una nuova soluzione.[17]

All’inizio degli anni Quaranta l’architettura bramantesca cominciò a riportare qualche successo, grazie soprattutto al sostegno del professore di Prospettiva a Brera Francesco Durelli,[18] che nel 1835 aveva sostituito Paolo Landriani in seno alla Commissione d’Ornato. Nel 1841 fu approvato il nuovo prospetto della casa del conte Carlo Taverna (poi casa Ponti) in contrada dei Bigli disegnato da Luigi Baj, che – come riscontrerà anni dopo Tito Vespasiano Paravicini – «fa meraviglia ch’esso sia

15 Cf. Archivio Storico Civico di Milano (in seguito ASCM), *Consiglio comunale*, 33/544. Si veda anche il rapporto di Pietro Pestagalli alla Fabbrica del Duomo del 7 giugno 1837, in AFDM, *Case in Milano*, 1, fasc. 1: «Quanto però all’escludere l’ordine Bramantesco le di cui proporzioni sono precisissimamente quelle stesse dell’ordine corinzio […] debbo confessare che me ne duole sommamente avendo io per mio genio naturale una particolare predilezione a quello stile tutto grazia, tutto eleganza, e di tanto buon effetto in ogni genere di costruzioni». Il disegno della soluzione bramantesca è pubblicato in D’Amia 2001, 175.

16 La pratica edilizia non si è conservata, ma le due soluzioni sono note grazie a tre disegni del *Fondo Canonica* della Biblioteca Cantonale di Lugano (Parisi 1995, 60), ora in deposito presso l’Archivio del Moderno di Mendrisio. Una descrizione del progetto è contenuta in due lettere di Landriani del 24 marzo 1825 e 24 dicembre 1829, in MTS, ms. C.A. 5826. La soluzione con impianto a ellissi tronca, che Landriani derivava dalla trattatistica francese e in particolare da Pierre Patte, è poi pubblicata in Landriani 1836.

17 Si veda il verbale della seduta del 30 novembre 1830 in ASCM, *Consiglio Comunale*, 26/417.

18 Durelli entra a Brera come ‘aggiunto’ nel 1818 e nel 1824 assume la supplenza della cattedra lasciata vacante da Giuseppe Levati, di cui diviene titolare nel 1838. Dal 1842 al 1844 assume anche la supplenza della cattedra di Estetica, precedentemente ricoperta da Ignazio Fumagalli. Cf. Gozzoli 1975, 157-8 e Ricci 1997b.

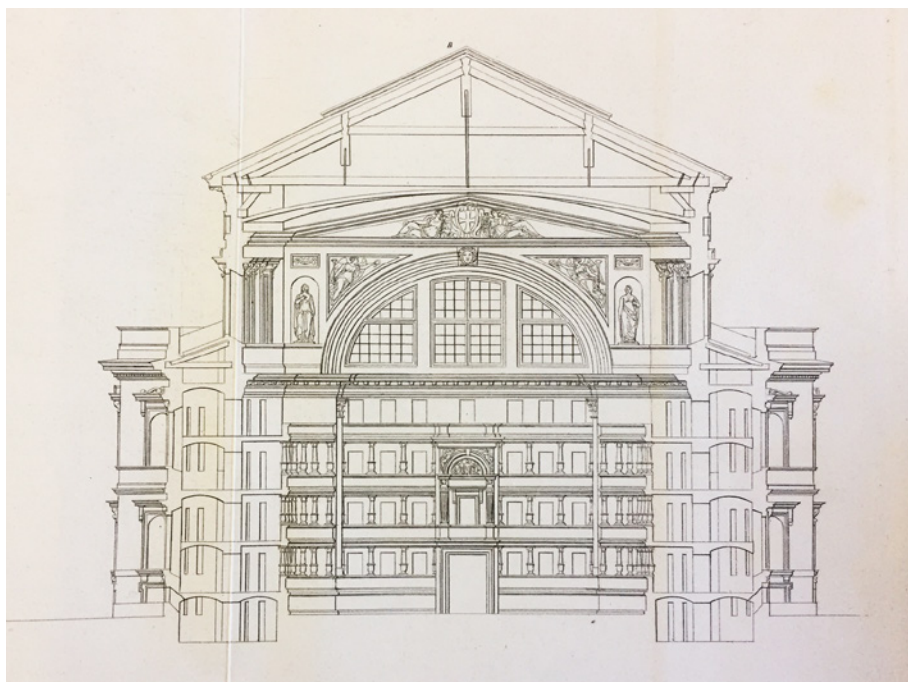



Figura 4
Paolo Landriani, progetto di Teatro Diurno, sezione trasversale. 1829. Da Landriani 1836

riuscito così bene nell'imitazione dello stile Bramantesco nel 1841, allorché dominava ancora despota il Vignola» (Paravicini 1885, 365).[19] Mentre nel 1842 fu accettata una soluzione apertamente bramantesca per la facciata del palazzo di Ippolito Gaetano Ciani in corso di Porta Orientale **[fig. 5]** (al n. 730, da non confondersi con la più tarda *Casa Rossa*), dove l'architetto Gaetano Casati aveva inserito, tra lesene con capitelli pseudocorinzi, finestre a edicola riccamente ornate di «fregi pittoreschi» (Tatti 1844, 418), compiendo tra l'altro «un primo tentativo di impiegare largamente la terracotta nella decorazione delle facciate» (Mezzanotte, Bascapé 1968, 504).[20]

Una vicenda che ben documenta le resistenze della Commissione d'Ornato nell'introduzione dello stile bramantesco nell'edilizia residenziale urbana è poi quella che riguarda la facciata sul giardino del palazzo di Federico Confalonieri in contrada del Monte di Pietà, realizzata anch'essa su disegno di Gaetano Casati. Rispetto alle prime due versioni del progetto (approvate rispettivamente il 5 dicembre 1842 e il 16 febbraio 1843), che presentavano finestre rettangolari al secondo piano, la soluzione elaborata nel maggio 1843 proponeva finestre binate e centinate di stile bramantesco, che furono ripetutamente rifiutate dalla Commissione d'Ornato nelle sedute dell'8, del 22 e del 30 giugno. Giacomo Moraglia e Francesco Peverelli si dichiaravano infatti fermamente contrari «alla introduzione di questo nuovo stile di decorazione», al pari di Carlo Amati, per il quale «siccome fu questo il primo passo che dallo stile gotico ne condusse nel Cinquecento verso lo stile Greco-Romano, così sarebbe adesso in senso inverso il primo passo retrogrado ancora verso la gotica architettura». Quanto a Luigi Canonica avrebbe «tollerato», se non proprio approvato, la facciata «non pienamente conforme alla classica Architettura Greco-Romana», se non vi fosse stata una disarmonia tra il disegno del fronte e quello dei fianchi. L'unico voto a favore fu così quello di Francesco Durelli, che affidò a una lunga memoria manoscritta la sua difesa del «genere Lombardo o Bramantesco», dell'«onesto arbitrio d'ornarsi la casa a seconda del proprio genio» e dei «princi-

19 Il rifacimento della facciata comportava il mantenimento del portale cinquecentesco. La pratica edilizia, un tempo conservata in ASCM, *Ornato Fabbriche*, I, 243/2, è andata distrutta sotto i bombardamenti del 1943.

20 La richiesta di ricostruzione della facciata, in seguito ad arretramento, data al 15 dicembre 1841, ma l'approvazione, con le modifiche chieste dalla Commissione d'Ornato, è del 22 settembre 1842. Cf. ASCM, *Ornato Fabbriche*, I, 92/1.

e-ISSN 2280-8841

Figura 5 Gaetano Casati, facciata di Palazzo Ciani in corso di Porta Orientale. 1842. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana © Comune di Milano

pi di una moderata ma ben intesa varietà».[21] E la vicenda si concluse il 13 luglio 1843 con una soluzione di compromesso **[fig. 6]**, che prevedeva «finestre binate alla bramantesca, fra cornici e fasciature al modo del Vignola» (Tatti 1844, 416), mentre il motivo delle colonne a candelabra fu accettato, il 18 aprile dell'anno successivo, solo per il portale nel muro di cinta del giardino.

La resistenza di gran parte del corpo accademico verso lo stile bramantesco trova riscontro anche all'interno della scuola di Brera quando, in occasione del concorso architettonico di seconda classe del 1839, Durelli fu l'unico a sostenere i concorrenti che lo avevano adottato nel progetto di un battistero, mentre Carlo Amati, titolare della cattedra di architettura, esternò anche in questa occasione la sua condanna di «tutte le maniere decorative di stile Gottico, Moresco, Chinese, nonché quello *abusivamente* detto Bramantesco, poiché le opere di Bramante contenevano la castigatezza e la maniera della buona architettura Romana».[22]

3 Uno stile moderno e italiano

Le prime affermazioni dello stile bramantesco nell'architettura residenziale si intrecciano negli anni della Restaurazione con il dibattito sulla sistemazione di piazza del Duomo, innescato nel 1838 dall'incoronazione dell'Imperatore austriaco Ferdinando I a sovrano del Regno Lombardo-Veneto. La

21 Si veda la pratica edilizia in ASCM, *Ornato Fabbriche*, I, 94/1, dove sono conservati i disegni delle soluzioni approvate, ma non quello del maggio 1843 con la soluzione respinta delle finestre bramantesche centinate.

22 Il documento è conservato in Monastero di San Giacomo di Pontida, *Fondo Amati*, 03.3. La vicenda è riportata anche in Papagna 1997, 92. Per un quadro generale sulla conflittualità tra Amati e Durelli, cf. D'Amia 2002.

e-ISSN 2280-8841

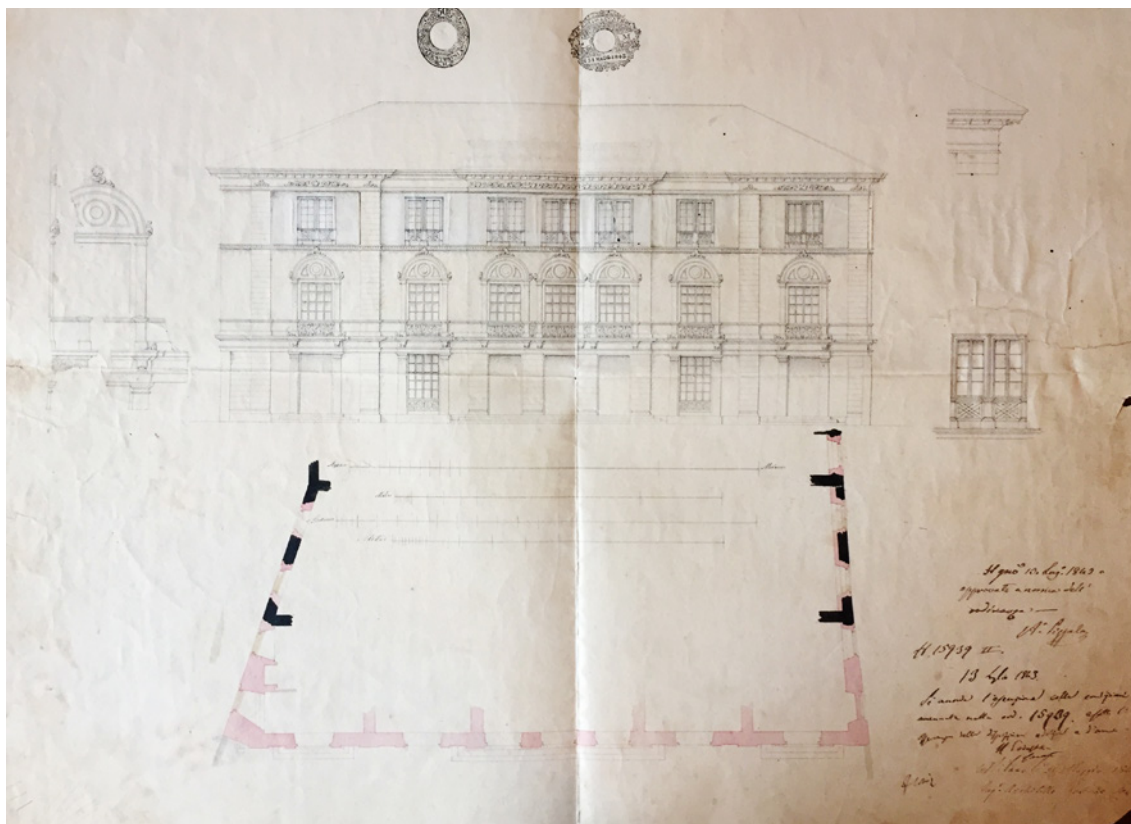



Figura 6 Gaetano Casati, facciata della nuova ala sul giardino di Palazzo Confalonieri in contrada del Monte di Pietà. 1843. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana © Comune di Milano

competizione che nel 1839 vide fronteggiarsi diversi professionisti si svolse infatti anche sul piano del linguaggio, opponendo in particolare il progetto di Carlo Amati – una composizione omogenea, costosa e rigidamente cinquecentista – a quello di Giulio Beccaria **[fig. 7]**, più cauto nelle demolizioni e più sensibile al principio di varietà, con prospetti liberamente connotati da decorazioni di gusto bramantesco (D'Amia 2001, 141-62). L'aperta perorazione in difesa di questo progetto pubblicata sulle pagine de *Il Politecnico* – tradizionalmente attribuita a Carlo Cattaneo, ma materialmente scritta da Francesco Durelli – proponeva di «conformarsi a quello stile per eccellenza moderno e italiano, nel quale il genio di Bramante seppe fondere all'uso nostro i puri elementi antichi; e nel quale la somma flessibilità può congiungersi all'esuberanza gotica e alla classica castigatezza» (Durelli 1839, 355).[23]

Lo stile bramantesco – benché l'espressione fosse generalmente fatta derivare «dal nome del maestro» (Quatremère de Quincy 1842-44, 2: 64) – veniva definito in questo periodo come il frutto di una felice ibridazione prodotta dal riavvicinamento all'antico degli stili moresco e gotico (s.a. 1843), ovvero dall'evoluzione in *istile romano* delle «forme lombardo-gotiche […] combinandole però in modo e con quella minutezza, che ben faceva conoscere lo stile da cui sortivano» (Taccani 1844, 93). Un «innesto» che secondo Luigi Tatti – in uno scritto del 1844 rimasto a lungo inedito – aveva dato origine a «un genere originale, leggiero, vivo, applicabile per la sua minutezza anche agli edificj privati a cui mal si conformava lo stile acuto più adatto per la sua arditezza e maestà al culto religioso» (Della Torre 1989, 124-37).

23 La polemica era stata avviata da una critica al progetto di Amati (*Sul progetto d'una piazza pel Duomo di Milano*, in *Il Politecnico*, vol. 1, 1839, fasc. 3, 237-53) e avrà un seguito con l'articolo *Alcune altre parole sulla parte anteriore della piazza del Duomo di Milano*, in *Il Politecnico*, vol. 4, fasc. 23, 1841, 441-8. Per l'attribuzione a Durelli, fondata su documenti autografi conservati tra le *Carte Cattaneo* delle Civiche Raccolte Storiche di Milano, cf. D'Amia 1999.

e-ISSN 2280-8841

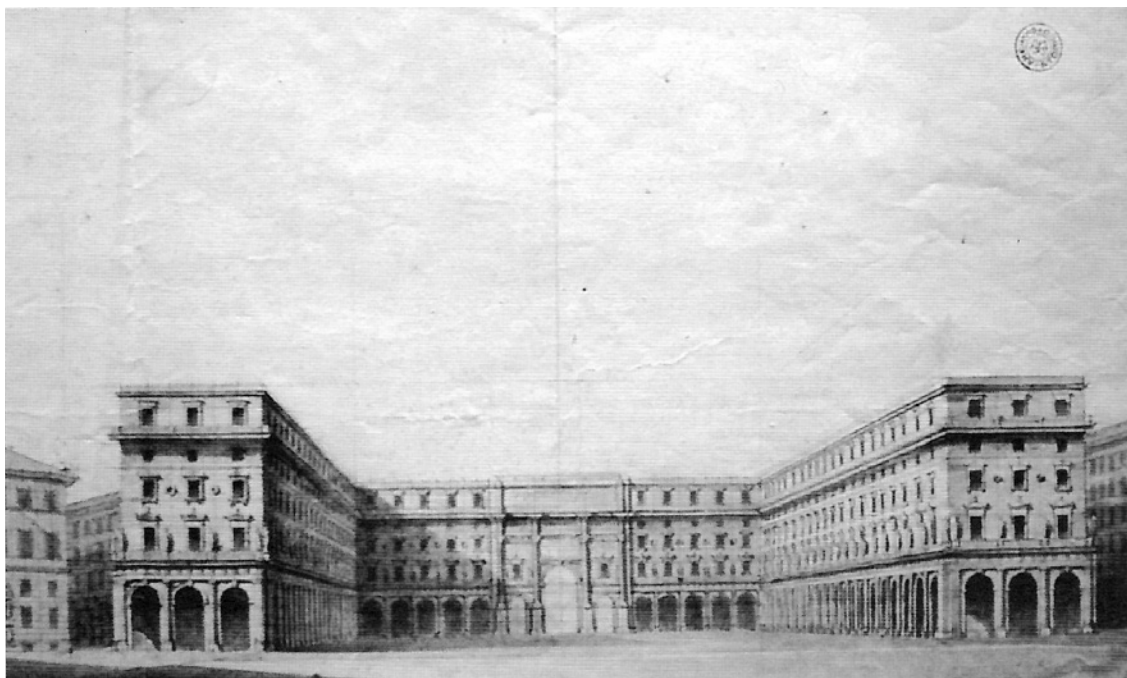



Figura 7 Giulio Beccaria, progetto per la sistemazione di piazza del Duomo. 1839. Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana © Comune di Milano

Per il suo forte radicamento nel contesto locale, lo stile bramantesco si candidava inoltre a soddisfare le istanze di aggiornamento linguistico e le aspettative risorgimentali che attraversavano la stagione preunitaria, affiancando l'eclettismo sperimentale di Alessandro Sidoli[24] e un rinnovato interesse per l'impiego degli elementi decorativi in terracotta, sull'onda di alcuni studi stranieri dedicati all'architettura lombarda[25] ma anche della fortuna commerciale della manifattura avviata nel 1851 dallo scultore Andrea Boni (Venturelli 2014). Decorazioni in terracotta avevano fatto la loro prima comparsa a Brera nel concorso Girotti del 1847 per il «disegno della facciata di una casa civile [...] in stile bramantesco»,[26] a riprova di come in ambito accademico il processo di rinnovamento del linguaggio passasse innanzitutto attraverso il sistema ornamentale nella ricerca di una stretta correlazione tra materiale e modalità espressiva (Ricci 1997a). Tanto che Giovanni De Castro, sulle pagine de *Il Politecnico*, arriverà a sostenere che «lo stile bramantesco parve meglio di ogni altro accomodarsi a questa ornamentazione», per aver saputo raggiungere il «mirabile accordo [...] fra lo stile architettonico e i minuti fregi di argille modellate» e per aver saputo contenere «il lusso decorativo delle terre cotte dentro l'ossatura dei fabbricati» (De Castro 1865, 289).

Il maggiore esponente dell'architettura bramantesca milanese negli anni a cavallo dell'Unità d'Italia va in ogni caso individuato in Giuseppe Pestagalli, già collaboratore del padre Pietro, che nel 1841 aveva esordito professionalmente con un'ornamentazione neo-quattrocentesca per la chiesa di San Bartolomeo.[27] A lui si devono la nuova facciata della casa dei fratelli Brambilla in contrada

24 Cf. *Disegni architettonici ed ornamentali di Alessandro Sidoli*, Milano, s.d. [ma 1859]. Sidoli, che alla tav. IV presenta il *Progetto di un monumento di stile alla Bramante,* ricoprì il ruolo di 'aggiunto' alla scuola di Prospettiva a Brera dal 1852 al 1855.

25 Si vedano: L. Runge, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens*, Berlin, Heymann, 1846-56; F. Osten, *Die Bauwerke in der Lombardei von 7. bis zum 14. Jahrhundert*, Darmstadt, Leske, 1854; L. Gruner, *Décorations de palais et églises en Italie: peintes à fresque ou exécutées en stuc dans le cours du XVème et du XVIème siècle*, Paris-Londres, s.e., 1854; e Id., *The Terra-Cotta Architecture of North Italy (XII-XV centuries),* London, Murray, 1867.

26 Cf. Archivio storico dell'Accademia di Brera, *Carpi B III*, 3. Il premio è assegnato nel 1850 all'allievo Alessandro Donghi che nel 1855 presenterà come saggio di pensionato un *Palazzo per un ricco signore in stile rinascimentale*.

27 Cf. ASCM, *Ornato Fabbriche*, I, 17/2. Su Giuseppe Pestagalli cf. D'Amia 2012 e la voce biografica di chi scrive in DBI, n. 82 [2015], 629-31.

e-ISSN 2280-8841

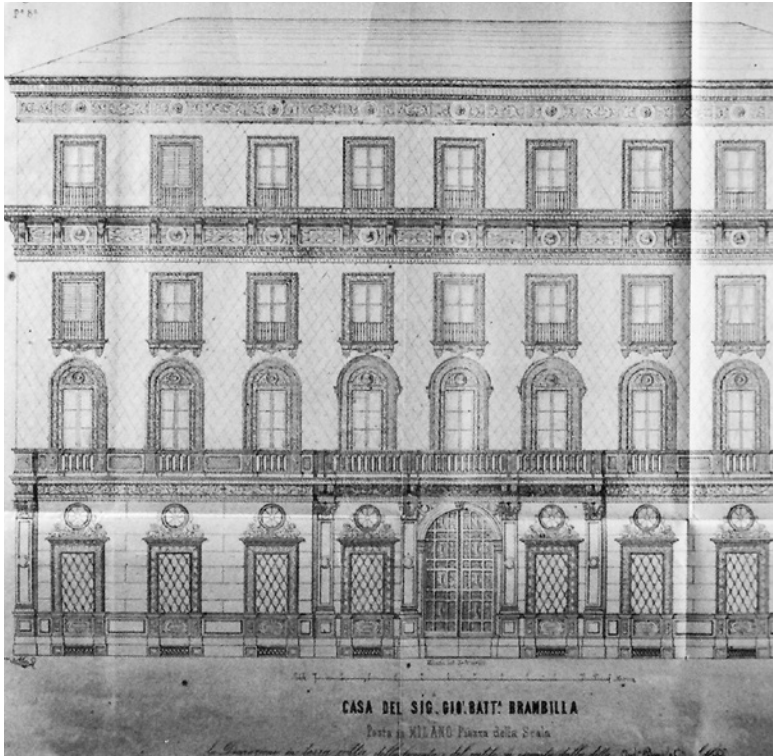



Figura 8
Giuseppe Pestagalli, *Casa del Sig. Gio. Batt. a Brambilla posta in Milano piazza della Scala* (1855). Da *Album di decorazioni eseguite in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e C.* […] *pubblicato dallo scultore Andrea Boni direttore e gerente dello stabilimento*, Milano, 1856-65

Figura 9
Giuseppe Pestagalli, progetto per la sistemazione di piazza del Duomo. 1863. Da F. Reggiori, *Milano 1800-1943. Itinerario urbanistico-edilizio*, Milano, 1947

e-ISSN 2280-8841

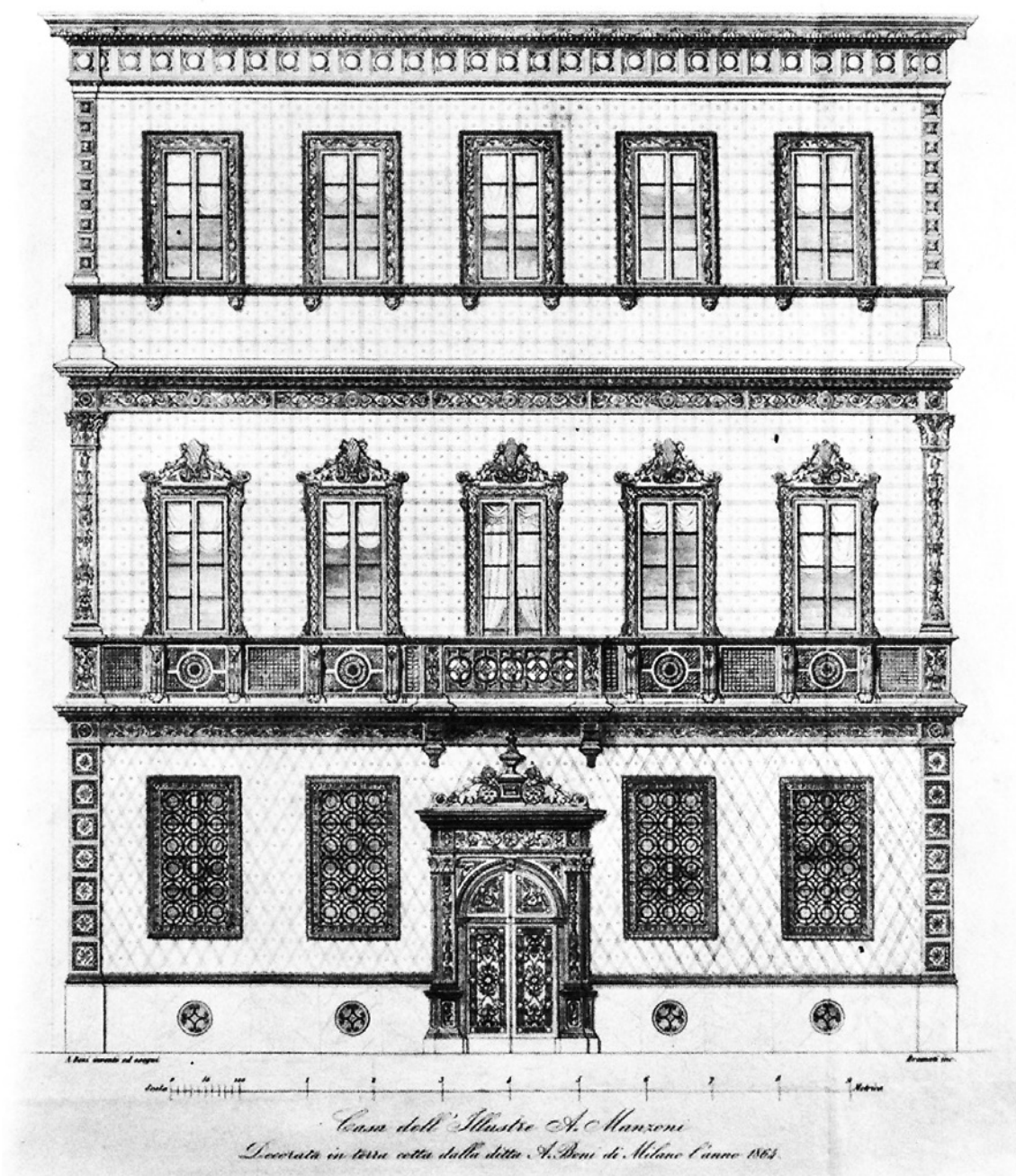



Figura 10 Andrea Boni, *Casa dell'Illustre A. Manzoni, decorata in terra cotta dalla ditta A. Boni di Milano l'anno 1864*. Da *Album di decorazioni eseguite in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e C.* […] *pubblicato dallo scultore Andrea Boni direttore e gerente dello stabilimento*, Milano, 1856-65

e-ISSN 2280-8841

del Marino (1855) **[fig. 8]** – un manifesto programmatico dell'architettura bramantesca, per il largo impiego di elementi ornamentali in terracotta e per le ornamentazioni a graffito esemplate su modelli sforzeschi[28] –, nonché la casa dei fratelli Rossi in corso Magenta (1860), dove l'opzione bramantesca risulta evidente nelle finestre binate e nelle colonnine a candelabra che ingentiliscono la facciata, questa volta realizzata in pietra rossa di Angera.[29] Ma, soprattutto, Giuseppe Pestagalli è l'autore di uno dei progetti presentati al terzo concorso promosso nel 1862 dall'amministrazione municipale milanese per dare una definitiva sistemazione alla piazza del Duomo **[fig. 9]**, che si risolverà, com'è noto, con la vittoria di Giuseppe Mengoni. Per quanto concerne l'«aspetto decorativo», l'architetto dichiarava infatti di aver scelto «lo stile adottato dagli Architetti Lombardi verso la fine del XV secolo, il quale ebbe uno speciale sviluppo negli edifizj di Venezia di quell'epoca, e che comunemente vien detto Lombardesco» (Pestagalli 1863, 11). L'affinità riscontrata, anche da parte di Pietro Selvatico,[30] tra l'architettura milanese del Quattrocento e quella praticata negli stessi anni a Venezia da Pietro Lombardo e figli, consentiva infatti di attribuire allo stile *bramantesco* (detto anche *lombardesco*) una connotazione territoriale più estesa, che lo legittimava a costituire una proposta stilistica valida per l'Italia unita. Nel giudizio della commissione giudicatrice vi fu infatti chi rimproverò al progetto di Pestagalli la mancanza di «grandiosità monumentale», ma anche chi gli riconobbe «grandi pregi e tali da caratterizzarne l'autore veramente padrone di quello stile così vago ed elegante che distingue le gloriose epoche del risorgimento italiano» e che si distingue «per una grande armonia di assieme, una bella movenza di parti, [e] una gradevole varietà, […] quale si conviene in una piazza destinata alle grandi festività cittadine» (s.a. 1863, 298-9).

Della fortuna di cui godette lo stile bramantesco nel primo decennio postunitario – anche in virtù dell'analogia instaurata tra i due diversi *risorgimenti* (quello artistico quattrocentesco e quello politico appena compiuto) – sono espressione la facciata della casa di Alessandro Manzoni verso piazza Belgiojoso (1864) **[fig. 10]**, con una ricca ornamentazione in cotto realizzata nella manifattura di Andrea Boni,[31] e la casa realizzata da Paolo Tornaghi per Battista Boni e Francesco Pelitti in via Castelfidardo (1864), «tutta a bassorilievi figurativi, medaglie, busti ed ornamenti d'ogni foggia» (Paravicini 1885, 338).[32] Ma, a dispetto di una nuova stagione di studi sull'architettura quattrocentesca milanese culminata nell'opera di Girolamo Luigi Calvi – che conferiva maggiore consistenza storiografica a Bramante da Milano (o 'Bramantino l'antico') attribuendogli diverse fabbriche e che retrodatava la nascita dello stile bramantesco all'ultima età viscontea (Calvi 1859-69, 2: 1-28)[33] –, l'architettura neo-bramantesca fu presto travolta dalle perorazioni di Camillo Boito (il nuovo responsabile dell'architettura a Brera) in favore di uno stile *nazionale*, ispirato anch'esso all'architettura di area lombardo-veneta ma esemplato questa volta su modelli di età medievale (Boito 1872).[34] Co-

28 Il disegno della *Facciata della nuova già arretrata fabbrica c[ontra]da del Marino 1134 proprietà Pietro e Gio Batta Brambilla,* presentato alla Commissione di Ornato il 2 maggio 1855, è conservato presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. L'ornamentazione in terracotta della facciata, realizzata nella manifattura di Andrea Boni, è illustrata nell'*Album di decorazioni eseguite in terra cotta nello stabilimento Andrea Boni e C*. […] *pubblicato dallo scultore Andrea Boni direttore e gerente dello stabilimento* (Milano, presso l'autore, 1856-65).

29 Anche il disegno della *Facciata per la nuova Casa sul Corso di P.ta Vercellina ai Civici N.° 2599 (12) 2601 (14) di proprietà dei Signori Carlo e Leopoldo F.lli Rossi*, presentato alla Commissione di Ornato l'11 luglio 1860, è conservato presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.

30 Per gli edifici civili Selvatico invitava a rifarsi «allo studio delle maniere lombardesche e bramantesche, che serbando nella linea purezza, si mostrano svariatamente eleganti nell'ornamento, e ben s'acconciano a fregiare con savia ricchezza le piccole divisioni di cui adesso l'architettura ha bisogno» (Selvatico 1859).

31 La documentazione del lungo iter progettuale è conservata in ASCM, *Piano Regolatore*, 1483/6. Sull'ornamentazione in terracotta nell'architettura milanese dell'Ottocento, cf. D'Amia 2014.

32 Si veda il *Progetto della Facciata verso la via Castelfidardo del nuovo caseggiato dei signori Boni e Pelitti* in ASCM, *Ornato Fabbriche*, II, 134.

33 Il testo del 1865 (*Bramante da Milano detto anche Bramantino*) costituisce la rielaborazione di due precedenti scritti: *Del rinnovamento dell'arte in Milano ovvero di Bramante da Milano, detto anche Bramantino* (Milano, 1861) e *Di Bramante da Milano detto anche Bramantino*, in *Il Politecnico*, XVI, 1863, fasc. 81. Calvi attribuiva al Bramante milanese, oltre a varie pitture, Palazzo Carmagnola, la porta quattrocentesca di Santa Maria Podone, la facciata e il cortile di Casa Fontana Silvestri (già Pirovani) in corso di Porta Orientale e la chiesa di Santa Maria presso San Satiro precedente alle trasformazioni dell'età di Ludovico il Moro. L'ipotesi di un Bramantino milanese che «introdusse prima dell'Urbinate quello stile che per antonomasia i Lombardi chiamano bramantesco» (Ricci 1857-59, 2: 615-16) è ripresa anche da Amico Ricci che gli attribuisce Palazzo Carmagnola e il completamento dell'Arcivescovado.

34 Boito, chiamato a Brera nel 1860, proponeva a modello «l'architettura fiorita nei liberi nostri Comuni al tempo in cui Dante poetava», invece dello «stile del Risorgimento, quale cominciò a svolgersi quando principiava il servaggio dell'Italia». Il testo del

MDCCC 1800
10, 2021, 75-90
e-ISSN 2280-8841

sì, negli anni Ottanta dell'Ottocento, l'espressione *bramantesca* tornò a riferirsi prevalentemente a un'«opera di architettura foggiata sullo stile del famoso architetto Bramante» (s.a. 1883, 171), cui la storiografia successiva ha progressivamente restituito centralità a discapito degli architetti locali, anche se il debito dell'urbinate nei confronti della tradizione lombarda continua a essere una questione cruciale per chi si occupi dell'architettura dell'età di Ludovico il Moro (Schofield 2016).

Bibliografia

Amoretti, C. (1804). *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*. Milano: Dalla Tipografia di Giusti, Ferrario & C.

Astesani, A. (1810). *Raccolta di varie lettere scritte a diversi soggetti da Alessandro Astesani parroco di Affori circa li molti pregi di belle arti, di culto e d'antiquaria che distinguono in Milano la basilica parrocchiale di S. Satiro*. Milano: Tipografia di Francesco Fusi & Comp.

Bianconi, C. (1787). *Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*. Milano: nella stamperia Sirtori.

Boito, C. (1872). «L'architettura della nuova Italia». *Nuova Antologia*, 19(2), 755-73.

Borroni, B. (1808). *Il forastiere in Milano, ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della città di Milano, suo Circondario e Territorio*. Milano: nella stamperia di Pasquale Agnelli.

Bossi, G. (1810). *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci: libri quattro*. Milano: dalla Stamperia Reale.

Calvi, G.L. (1859-69). *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da Girolamo Luigi Calvi*. 3 voll. Milano: Ronchetti, Agnelli e Borroni.

Casati, C. (1870). *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese. Memorie storico-artistiche raccolte per cura del dott. C.C*. Milano: Tipografia della Società cooperativa.

Cassina, F. (1840-64). *Le fabbriche più cospicue di Milano*. 2 voll. Milano: Ferdinando Cassina e Domenico Pedrinelli.

D'Amia, G. (1999). «Una 'varia e magnifica aggregazione di edifici'. Ipotesi e progetti per piazza del Duomo a Milano nella prima metà dell'Ottocento». *Il Risorgimento*, 1, 75-99.

D'Amia, G. (2001). *Architettura e spazio urbano a Milano nell'età della Restaurazione. Dal tempio di San Carlo a piazza del Duomo*. Como: Edizioni New Press.

D'Amia, G. (2002). «L'occhio e la ragione. Architetti e pittori prospettici nella Milano della Restaurazione». D'Amia, G.; Ricci, G. (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*. Milano: Mimesis, 345-63.

D'Amia, G. (2012). «Pietro e Giuseppe Pestagalli: la fortuna del Bramantesco tra Restaurazione e Unità nazionale». Grandi, M. (a cura di), *Architettura a Milano negli anni dell'Unità. La trasformazione della città, il restauro dei monumenti*. Milano: LibraccioEditore, 85-108.

D'Amia, G. (2014). «La decorazione in terracotta nell'architettura milanese dell'Ottocento tra suggestioni bramantesche e istanze patriottiche». Mozzoni, L.; Santini, S. (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*. Napoli: Liguori, 151-89.

D'Amia, G. (2020). «La Commissione d'Ornato a Milano, tra ortodossia classicista e cultura prospettica». *Territorio*, 93, 156-65. `https://doi.org/10.3280/TR2020-093023`.

[De Castro, G.] (1865). «Dell'industria delle terre cotte in Italia e segnatamente in Lombardia». *Il Politecnico*, 24, 282-97.

Della Torre, S. (1989). *Architetto e ingegnere: Luigi Tatti (1808-1881)*. Milano: Franco Angeli.

[Durelli, F.] (1839). «Sulla Piazza del Duomo di Milano. Osservazioni ad un articolo inserito nel fascicolo d'ottobre degli Annali di Statistica». *Il Politecnico*, 2(10), 343-56.

Ferrario, G. (1843). *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese dalla decadenza dell'Impero romano fino ai nostri giorni.* Milano: Tipografia Bernardoni.

Giordano, L. (2014). «Dai Bramanti a Bramante. Traccia per il percorso della storiografia lombarda nella prima metà dell'Ottocento». *Annali di Architettura*, 26.

Gozzoli, M.C. (1975). «La scuola di prospettiva». *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*. Milano: Comune di Milano.

Guillon, A. (1811). *Le Cénacle de Leonardo de Vinci rendu aux amis des beaux-arts, dans le tableau qu'on voit aujourd'hui chez un citoyen de Milan, et qui était ci-devant dans le réfectoire de l'insigne Chartreuse de Pavie*. Milan; Lyon: Dumolard, Artaria & Maire.

[Landriani, P.] (1827). «Del Risorgimento della buona architettura dopo la Gottica, del suo secondo decadimento, e nuovo Risorgimento, fino al presente». Ferrario, G. (a cura di), *Il Costume antico e moderno di tutti i popoli. Europa*, tomo 3, parte 2. Firenze: Batelli, 510-39.

[Landriani, P.] (1830). «Histoire de la Vie et des Ouvrages des plus célèbres architectes du XI siècle jusqu'à la fin du XVIII, accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux, par M. Quatremère de Quincy (Paris, Jules Renouard, 1830)». *Biblioteca Italiana*, 57, 366-9.

1872 è riproposto in *Sullo stile futuro dell'architettura italiana,* introduzione al volume *Architettura del Medio Evo in Italia* (Milano, Hoepli, 1880). Cf. Zucconi 1997.

MDCCC 1800
10, 2021, 75-90
e-ISSN 2280-8841

Landriani, P. (1836). *Del Teatro Diurno e della sua costruzione. Opuscolo che fa seguito alle osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico e sovr'alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*. Milano: Pietro e Giuseppe Vallardi.

[Landriani, P.; Fumagalli, I.] (1826). «Proemio – Architettura». *Biblioteca Italiana*, 41, 124-6.

Mezzanotte, P.; Bascapé, G.C. (1968). *Milano nell'arte e nella storia*. Milano-Roma: Carlo Bestetti Edizioni d'Arte.

Milizia, F. (1768). *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*. Roma: nella stamparia di Paolo Giunchi Komarek.

Paravicini, T.V. (1885). «Palazzi ed abitazioni civili». *Milano Tecnica dal 1859 al 1884*. Milano: Hoepli, 331-69.

Papagna, P. (1997), «I concorsi di Architettura». Agosti, G.; Ceriana, M. (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, 90-101.

Parisi, G. (1995). «Il Fondo Canonica nelle raccolte luganesi». *Il Disegno di Architettura*, 12, 55-66.

Pestagalli, G. (1863). *Relazione dell'ing. arch. prof. Giuseppe Pestagalli che accompagna il suo progetto per la nuova piazza del Duomo di Milano, per la via Vittorio Emanuele e per la sistemazione delle vie adiacenti, eseguito per commissione del Consiglio comunale*. Milano: Tipografia di G. Bernardoni.

Pungileone, L. (1836), *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*. Roma: Tipografia Ferretti.

Quatremère de Quincy, A.-C. (1788). *Encyclopédie méthodique. Architecture*, Tome 1. Paris: chez Panckoucke.

Quatremère de Quincy, A.-C. (1842-44). *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche, e pratiche di quest'arte*. 2 voll. Mantova: Fratelli Negretti.

Ricci, A. (1857-59). *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII scritta dal marchese Amico Ricci*. 3 voll. Modena: pei tipi della Regia Ducal Camera.

Ricci, G. (1997a), «Architettura in fiore». Pavoni, R. (a cura di), *Reviving the Renaissance. The Use and Abuse of the Past in Nineteenth Century Italian Art and Decoration*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 63-94.

Ricci, G. (1997b). «Dalla Grecia classica a Bramante: i modelli dell'invenzione». Valli, F. (a cura di), *Due secoli di progetto scenico. Prospettive d'invenzione 1802-1861*. Milano: Giorgio Mondadori, 20-6.

Roland Le Virloys, C.F. (1770). *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne.* 3 voll. Paris: chez les Libraires associés.

s.a. (1843). «I cinque ordini di architettura di Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi, Milano Vallardi 1842». *Il Politecnico*, 6, 3-15.

s.a. (1853-54). «Biografia dell'architetto Pietro Pestagalli». *Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo*, 1, 248-50.

s.a. (1863). *Atti del Municipio di Milano. Annata 1863*. Milano: Pirola.

s.a. (1883). *Dizionario tecnico dell'architetto e dell'ingegnere civile ed agronomo, compilato dal collegio degli architetti ed ingegneri di Firenze*, vol. 1. Firenze: Stabilimento tipografico di G. Civelli.

Sacchi, D. (1833). «Dell'indole e dello stato attuale delle arti del disegno in Lombardia». *Il nuovo Ricoglitore*, 99, 153-87.

Schofield, R. (2016). «Bramante milanese: collisioni di culture architettoniche?». Prolusione al convegno *Bramante a Milano e l'architettura tra Quattro e Cinquecento*. *Arte lombarda*, 1-2, 7-15.

Selvatico, P. (1859). *Scritti d'arte*. Firenze: Barbera, Bianchi e C.

Taccani, F. (1844). *Sulla storia dell'architettura, sulla origine, la significazione e gli usi che si attribuiscono ai suoi membri e sugli studi necessari per apprender l'arte*. Milano: per Gaspare Truffi.

Tatti, L. (1839). «Di Bramante e dell'operetta del P. Luigi Pungileone M.C. Memorie intorno alla vita e alle opere dello stesso, Roma 1836». *Biblioteca Italiana*, 93, 149-63.

Tatti, L. (1844). «Edifizii. Vicende dell'architettura». Cantù, C. (a cura di), *Milano e il suo Territorio*, vol. 2. Milano: Luigi di Giacomo Pirola, 289-427.

Tondo, E.P. (2002). «L'invenzione del 'Bramantesco'. La critica operativa di Paolo Landriani tra storia e progetto». Ricci G.; D'Amia, G. (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*. Milano: Mimesis, 371-84.

Trento, D. (1999a). «Il *Cenacolo* di Bossi protolibro di storia dell'arte lombarda». Castelfranchi, L.; Cassanelli, R.; Ceriana, M. (a cura di), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina = Atti del convegno* (Milano, 4-5 febbraio 1997). Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 177-206.

Trento, D. (1999b). «La storiografia dell'arte lombarda». Cassanelli, R.; Rebora, S.; Valli, F. (a cura di), *Milano pareva deserta… 1848-1859. L'invenzione della Patria*. Milano: Comune di Milano-Museo del Risorgimento, 275-89.

Vallardi, G., (1831). «Cenni storici dell'ornato decorativo italiano». *Opera ornamentale di Giuseppe Borsato dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia in LX tavole intagliate in rame con cenni storici dell'ornato decorativo italiano di Giuseppe Vallardi Milanese*. Milano: Vallardi, 1-24.

Venturelli, E. (2014). *Andrea Boni e la Casa del Manzoni. La rinascita ottocentesca del cotto ornamentale.* Milano: Centro nazionale Studi manzoniani.

Zucconi, G. (1997). *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*. Venezia: Marsilio.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 10 – Luglio 2021

Nineteenth Century Style, Ornament and Colour

The Contribution of James Cavanah Murphy (1760-1814) as a Gothic and Moorish Revival Pioneer

Lynda S. Mulvin
University College Dublin, Ireland

Abstract James Cavanah Murphy (1760-1814), one of Ireland's foremost antiquarian architects, is considered as a protagonist of the Gothic and Moorish Revival. His work was a catalyst on reception and dissemination of architectural styles in continental Europe. Murphy's essay on the origins of Gothic architecture set the stage for his monograph, *Royal Monastery of Batalha* (1795). Murphy's monumental opus *Arabian Antiquities of Spain* (1815) was an exponent of Moorish Revival architecture. A material source for Owen Jones's *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* produced from 1836 to 1845. This paper sets out to locate Murphy as a pioneer of developing style, ornament and colour in the Nineteenth century.

Keywords Nineteenth century style, ornament and colour. James Cavanah Murphy. Irish architect. Gothic Revival. Moorish Revival. Pioneer.

1 Introduction

This essay examines the impact of the work of Irish antiquarian architect, James Cavanah Murphy (1760-1814), on the development of the Gothic and Moorish Revival in the late eighteenth and early nineteenth century. His two major architectural works, *Plans Elevations Sections and Views of the Church of Batalha, To which is prefixed an Introductory Discourse on the Principles of Gothic Architecture* (1795, hereafter known as *Batalha*) and *Arabian Antiquities of Spain* (1815), are considered here as playing a significant part in the reception and dissemination of these nineteenth century architectural styles in Europe.[1]

Murphy's contribution is less well known and is presented here as indicating different trends, and principally, as a major source for Gothic and Moor-

[1] For biographical details of Murphy see Plunkett 1909, 295-7; Masheck 1981, 206-19; Harbison 2012, 106-11 (http://www.dia.ie/architects/view/3653/MURPHY-JAMESCAVANAH); Bertha 2006. See also Jill Lever 1973, 98.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-03-03
Accepted 2021-06-14
Published 2021-07-26

Open access

Citation Mulvin, L.S. (2021). "Nineteenth Century Style, Ornament and Colour. The Contribution of James Cavanah Murphy (1760-1814) as a Gothic and Moorish Revival Pioneer". *MDCCC*, 10, 91-112.

ish architectural details for use in contemporary architecture in the early nineteenth century.[2] Architectural treatises were essential for architects to publicly position themselves, enabling a growing discourse in theorization of architectural style and ornament. In this regard Murphy was prolific producing five volumes during his lifetime, featuring some of the foremost monuments of the Iberian peninsula, as well as producing more than five hundred drawings, sketches, engravings and watercolours of monuments and cultural images of people encountered on his travels in the Iberian peninsula.

He makes a further contribution as the monuments featured in his books present different architectural details, and demonstrate an ambition to present different building elements peculiar in Europe to the Iberian Peninsula: notably the Moorish arch and the *Muqarnas* vault. This paper sets out to locate Murphy and his many drawings in the context of stimulus on developing styles in the nineteenth century, the use of ornament, colour and design, on the architectural landscape and discourse of the nineteenth century.

2 Early Beginnings, Pioneering Research and Recording of Monuments in the Iberian Peninsula 1783-1802

James C. Murphy hailed from County Cork Ireland. He was trained in the Dublin School of Drawing c. 1780, where he came to the attention of Irish antiquarian, Hon. William Burton Conyngham (1733-1796).[3] Conyngham was a learned patron who visited Spain and Portugal in 1783 where he made an excavation of the theatre at Saguntum, Valencia and at the site of Beja where Bishop of Beja described:

> Mr. Conyngham has done more for the Arts than all Portugal put together and he now has sent us a person to perpetuate those noble monuments of Antiquity the pride of our Nation. (Letter no. 2 from Mr. Murphy to the Right Honble. William B. Conyngham Treasury Dublin Lisbon 18th July 1789 P XI)[4]

Conyngham also made drawings (now lost) of the abbey of Santa Maria da Vitória, Batalha which were proclaimed by Murphy:

> your elegant sketches of this fine building often led me to think of the grandeur of the original, which I consider to be one of the finest pieces of Gothic Architecture in Europe. (Letter no. 1 from Mr. Murphy to the Right Honourable. William B. Conyngham Treasury, Dublin Royal Convent of Batalha, March 1789 18th p1)[5]

Murphy benefitted from Conyngham's patronage, who subsequently sent him to Portugal to draw and make a record the fourteenth-century Dominican abbey of Santa Maria da Vitória, Batalha.[6] Murphy's first major work resulted from this visit and was dedicated to his patron, Conyngham. His visit actually resulted in three published volumes: a folio volume of engraved plates, *Batalha* (1795); accompanying journal *Travels in Portugal* (1795); and *A General View of the State of Portugal* (1798) which outlined the broader contextual setting for his architectural drawings.[7]

As a positioning statement, Murphy included an essay on the origins of Gothic architecture as a preface to *Batalha* (1795) monograph, setting the stage for his pioneering drawings of this complex of Gothic buildings.[8] In this essay, he created a new aesthetic in his drawing compositions,

2 Sincere thanks are due to the Gennadius Library in Athens and its director, Dr. Maria Georgopolou, for her constant support and assistance in providing access to this volume of *The Arabian Antiquities of Spain*, and to the staff of the Gennadius Library and to Mr. Elias Eliades for photography and for the permission to publish these images and to Muiris Moynihan for photographic processing of images. Grateful thanks also due to the Irish Architectural Archive and Marsh's Library for permission to reproduce images. See also Mulvin 2018, 301-53; 2019, 148-80; 2021.

3 Turpin 1995, 51.

4 Nichols 1858, 435-44; Conynham 1789, 21-46. Three letters written by James C. Murphy to his Patron William Burton Conyngham were inserted into the Ms. 260, Society of Antiquaries, London.

5 These letters are inserted into the inside cover of Ms. 260, Society of Antiquaries, London

6 Mulvin 2018, 301-53. Trench 1985, 40-63; Hurley 2009, 38-54; McCarthy 2008, 167-203.

7 Murphy 1795a; Álvarez 2015, 67-90. Regarding James C. Murphy's Batalha Album and its contribution to Gothic Revival, it should be mentioned, in addition to the other studies the reprint of this work in 2008: *James Murphy, Gothic Architecture, Designs of the Monastery of Batalha, 1795 album reprint,* Neto 2008.

8 Hon William Burton Conyngham visited the Monastery in 1783: Harbison 2012, 15.

e-ISSN 2280-8841

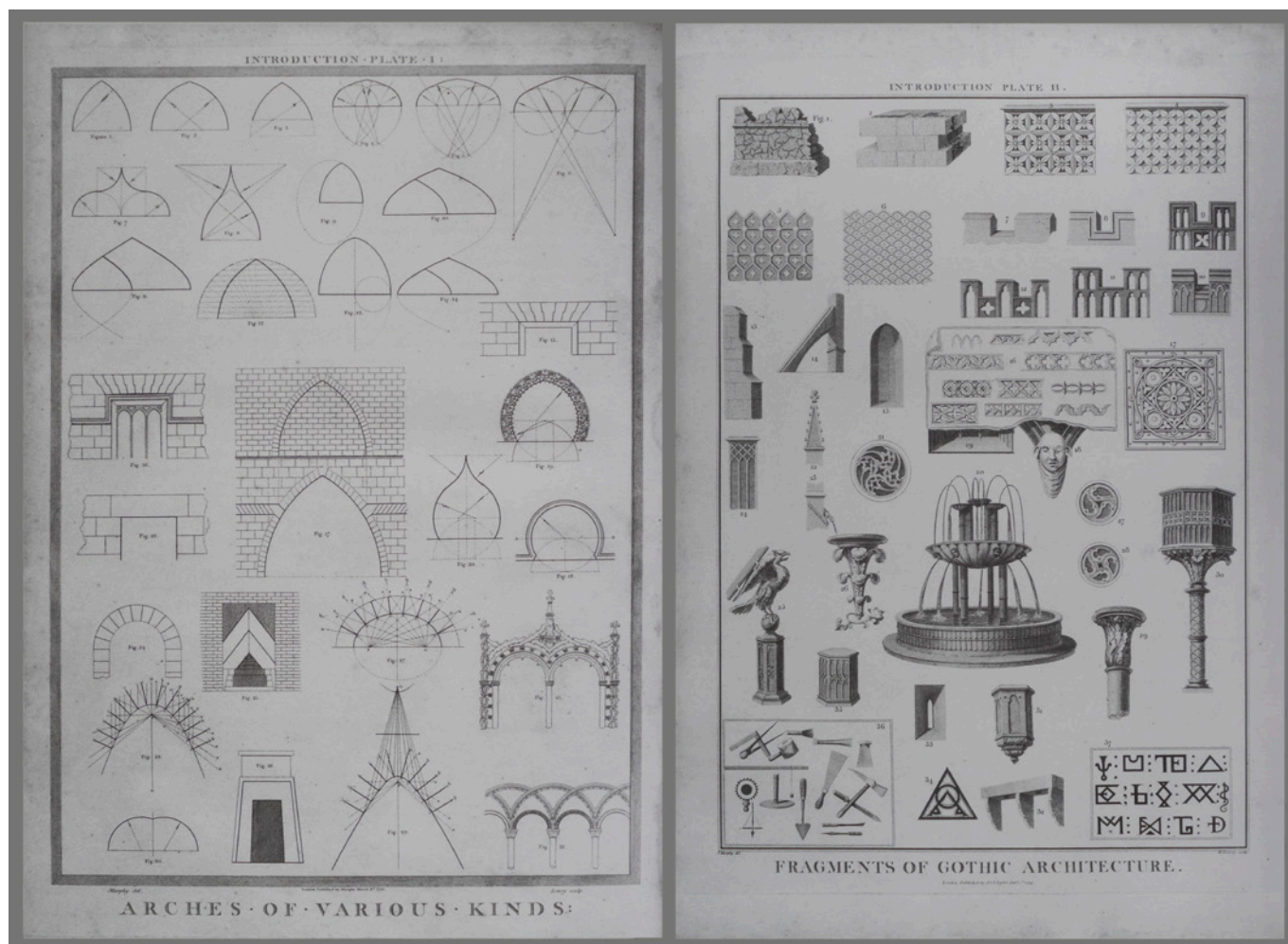



Figure 1 James C. Murphy's introduction "Principles of Gothic Arches of Different Kinds". Private collection. Photography © Author

with studies of different arches [fig 1]. Furthermore, his representations of these monuments at Batalha: the church and the monastery buildings, using plans, elevations, section drawings in combination on single folios, struck a balance between architecture and technology. This diligence in surveying, drawing and recording of architectural detail and ornament of the spectacular Gothic monument of Batalha, on one hand equipped Murphy to review the relevant architectural sources in an informed way and on the other, it became his legacy.[9] Murphy would stimulate interest in the study of Gothic architecture, as the opening line of his introductory essay gave an indication of his interest in Gothic sources:

> Whilst the remains of the edifices of Greece and Rome, have been measured and delineated with the greatest accuracy, by many persons well qualified for the task, very few have directed their enquiry towards the principles of that style of architecture called Gothic. (Murphy 1795b, iii)

It is significant to note that, Murphy's seminal essay preceded the writing of Thomas Rickman

9 McCarthy 2002, 114-17. Murphy was prolific: the National Library of Ireland is a repository of his written work and drawings, and his architectural works are recorded in the Dictionary of Irish Architects, Irish Architectural Archive. Harbison 2012, 110, has written the most recent biography.

e-ISSN 2280-8841

Figure 2a View of Royal Monastery of Batalha

(1776-1841), An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture (1817).[10] Murphy's essay on the origins of Gothic architecture was influential and was included as a preface setting the stage for his pioneering drawings in his *Royal Monastery of Batalha* (1795) monograph. His foundation in the technology of architecture, and enquiry into original detailing of medieval architecture enabled him to create a new aesthetic in his drawn details, which he would balance between constructions details and the tectonics of architecture. In praise of the Batalha study, Richard Gough (1735-1809), the Director of the Society of Antiquaries of London from 1771 to 1791, proposed Murphy's Batalha as a model for studies of English Cathedrals: "This has been done by a single artists in the most perfect manner for the monastery of Batalha which it owed its foundation to an intermarriage with a princess of England, and to an English architect" (Gough 1796, 2: 19).

3 Architectural Drawings, Gothic Revival and Murphy's Growing Reputation

In January 1789, Murphy travelled to Oporto onwards to Batalha, Leiria, Marinha Grande, Alcobaça and then Lisbon.[11] His first major architectural publication, *Batalha*, was published in 1795, and heralded as a significant study of Gothic architecture **[figs 2a-b]**. It placed him at the forefront of this research together with his introductory essay, and demonstrated an interest in tracing medieval sources and differentiating between 'Gothick' and 'Saracenic' architecture. This line of enquiry was spurred on by existing notebooks and studies carried out by Thomas Pitt (1653-1726), Hor-

10 Rickman 1817.
11 Murphy 1795a; 1798.

MDCCC 1800
10, 2021, 91-112
e-ISSN 2280-8841

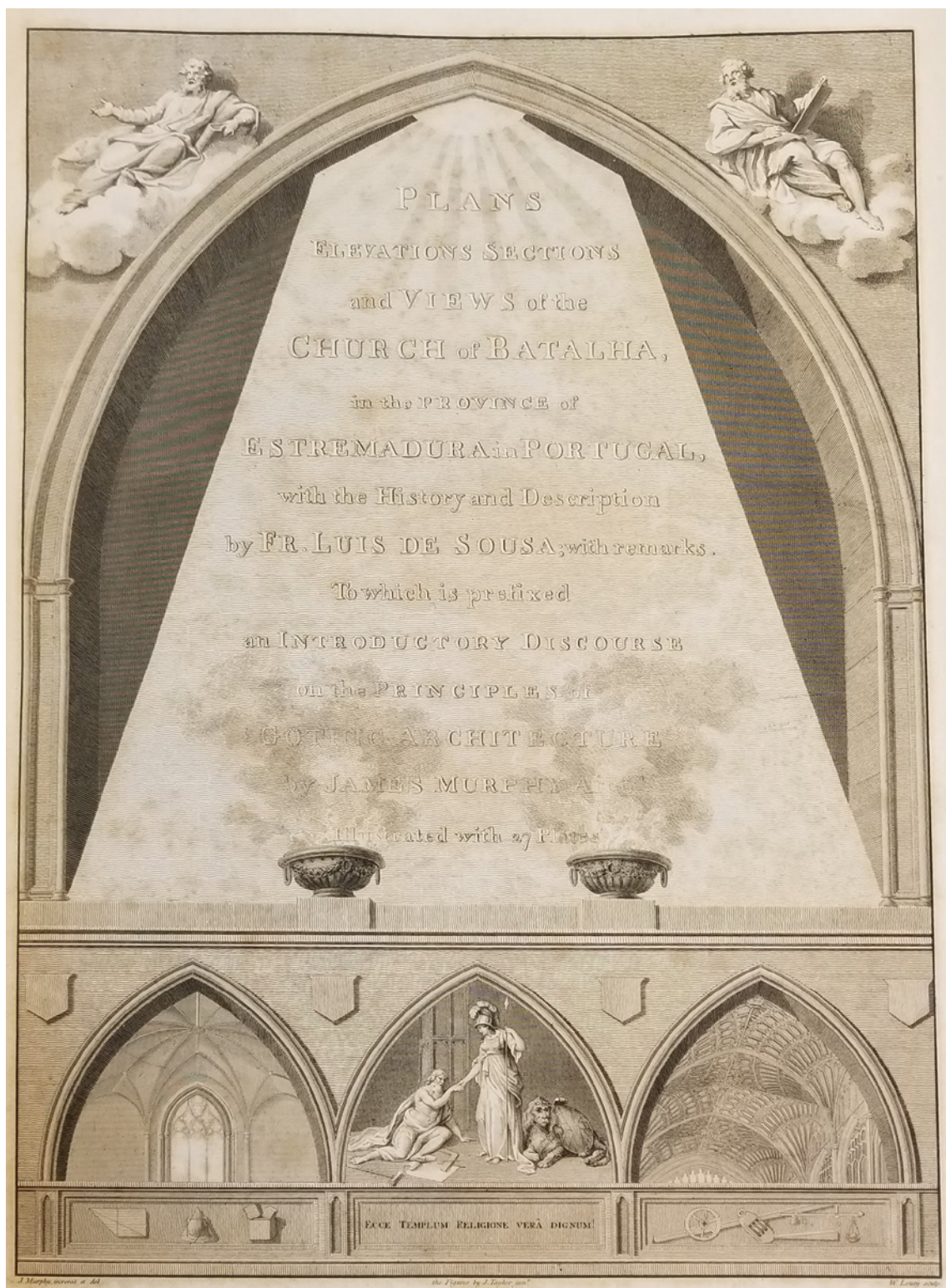



Figure 2b James C. Murphy, frontispiece of *Plans, Elevations Sections and Views of the Church of Batalha* (1795). Private collection. Photography of the Author

e-ISSN 2280-8841

Figure 3 James C. Murphy, watercolour of façade at Slane Castle. 1786. Image courtesy of Irish Architectural Archive

ace Walpole (1717-1797), both great antiquarians.[12] Taken together, these works were forerunners in seeking origins of Gothic architecture and the true principles of the pointed arch.[13] Furthering his quest, in 1790, Murphy made a study of Gothic cathedrals of England at Winchester, York, Ely and Kings College Chapel, Cambridge and recorded Gothic details in window mullions, pointed lancets and tracery.[14] This sketchbook was kept by Sir Thomas Leverton Donaldson (1795-1885) founder of RIBA, and donated to RIBA Library in 1870.[15]

Gothic Revival style stemmed from the information available in much of these published drawings and details. A further degree of impact of this work by Murphy, was its translation into German from the original English as "Jacob Murphy, ueber die Grundregeln der gothischen Bauart: aus dem Englischen uebersetzt von J. D. E. W. Engelhard, churhessischem Oberbaumeister und Mitgliede der Academie der bildengen Kuenste zu Cassel", published in Leipzig and Darmstadt in 1813.[16]

12 Wren 1750. Other essays on Gothic architecture from Horace Walpole, Stephen Riou and William Warbuton were deposited in the mainstream reference libraries. The diary of Thomas Pitt's voyage came to be familiar to a number of intellectuals and antiquarians. Reference should be made to the publication of the Thomas Pitt manuscript: *Observations in a tour to Portugal and Spain* (1760). Neto 2006; also worth mentioning here is the work of Matilde Mateo who published this reference to Thomas Pitt: Mateo 2003, 9-22. Frew, Wallace 1986, 582-4; Escobar 2003, 24-5; see also Murphy's drawings of the Royal Monastery of Batalha are in the Society of Antiquaries of London, Ms 260; Willetts 2000, 123. An album of watercolour views of Portugal, bound for presentation to Murphy's patron, William Burton Conyngham, is deposited in the National Library of Ireland, Prints & Drawings, 3085 TX; see McCarthy 2002, 114-17. Also Neto 1998, 291-306; Watkin 1980, 56-7.

13 Frew 1982, 144-9; McCarthy 2012, 91-5. Besterman 1938, xx; *Aldine Magazine* 1839, 309-11. Hallwas on impact: https://www.robinhalwas.com/018042-plans-elevations-sections-and-views-of-the-church-of-batalha-in-portugal. Mateo 2016, 1-22 and Raquejo 1986, 555-63. Eastlake 1872, 80, omits to refer to Murphy's Batalha study preferring to write the Morrison brothers of BallyFin as reintroducing pointed architecture into Ireland.

14 Royal Institute of British Architects and Royal Society of Antiquaries holds his notebook of a trip to the great cathedrals of England to include details of York and Winchester in sketch drawings: Mulvin 2021.

15 Hill 2007, 223-6. This type of English Gothic, later became a national style embraced by A.N.W. Pugin for Houses of Parliament, London.

16 https://collections.britishart.yale.edu/catalog.

e-ISSN 2280-8841

As a measure of his growing reputation, the *Batalha* volume was subscribed to by a number of notable British architects: Sir Horace Walpole, Sir James Wyatt (1746-1813), John Nash (1752-1835), and John Soane (1753-1837), who gleaned potential Gothic Revival sources from these published drawings. Wyatt worked at Fonthill, Wiltshire for William Beckford, and also implemented details at Slane Castle, Co. Meath, the home of Conyngham. Murphy recorded Wyatt's new façade at Slane in a striking watercolour, which neatly links the two architects **[fig. 3]**.[17] Richard Morrison (1767-1844/9) an active Irish architect was also listed as a subscriber in *Batalha* volume, reproduced some of the Gothicising details in a retrofitting of Shanganagh Castle, Shankill, Co. Dublin.[18] The effect of capturing the monastery **[fig. 3]** composition of the drawing such as by Murphy of "Rails Cornice and Arched Modillions" (*Batalha*, 46) is reflected in Soane's drawing for Stowe Gothic Library (1805), which shows a combination of quatrefoil inserts. Soane was later presented with a reprinted volume of Murphy's Batalha in 1838, which he annotated.[19] Soane lived for a time at 10 Cavendish Street and was therefore neighbour to James Murphy, who lived in Cavendish Square from 1809; and also 32 Cavendish Street was home to artist Sir Martin Archer Shee (1769-1850). Archer Shee provides us with a working link to this circle of antiquarians, as he was present in Dublin Drawing Schools in c. 1780, and trained with Murphy. As a portrait painter in London, he painted a portrait of Murphy (now lost), which was then engraved as the frontispiece for Murphy's *Travels in Portugal*.[20]

4 Sources of Gothic and Moorish Revival From Portugal to Spain

A strong line of inquiry by Murphy was on the material relationship between Gothic and Moorish Revival. As starting point for sources for Murphy, was Christopher Wren's (1632-1723) treatment of 'Gothick' in his *Parentalia* (1750), especially relating to his review of Gothic sources:

> This we now call the Gothic manner of architecture (so the Italians called what was not after the Roman style), though the Goths were rather destroyers than builders: I think it should with more reason be called the Saracen style. (Wren 1750, 271)[21]

Murphy's drawings from this period, indicate his intentions to clarify Gothic sources as seen in the many different details captured his original drawings for his *Batalha* project.[22] He made some 78 different ink drawings for his original study of Batalha, nine of which were engraved into the main volume.[23] Among the collection of drawings there are details of pointed arch and profiles of Gothic piers, bases, capitals; ornamental details of cornices, railings and many details of window tracery, architraves, roll mouldings, medieval sculpture from Batalha which could be reproduced by with an authentic accuracy. Further details of structural members and ornamental features were depicted in his introductory essay to the Batalha study to provide a study of a building type peculiar in Europe to the Iberian Peninsula, the 'Moorish Arch'. Murphy featured various arrangements of 'Moorish pointed arch' and the 'Moorish pointed arch of contrary flexion', as a key distinguishing feature from a Gothic arch and investigated the construction of domes and spires.[24] In his *Batalha* study he also made references to three 'Moorish' arches at the 'Puerta de los Siete Suelos, [Torre] de las Dos Hermanas'.[25]

17 For Slane Castle, refer to Casey, Rowan 2012, 109.

18 Morrison later worked at Ballyfin House, Co. Laois providing ornamental details which are traceable to Murphy's *Arabian Antiquities of Spain* as a source of inspiration, see: McCarthy, Mulligan 2005, 101-2.

19 Reference number 33/3B/3. Soane office, Stowe (Bucks), Gothic Library for the 1st Marquis of Buckingham, *Two designs for finishing/in the Library/at Stowe*, 1805. Soane 1838.

20 `https://www.libraryireland.com/irishartists/sir-martin-archer-shee.php`, Archer Shee won a medal for drawing in 1783 from Dublin Drawing School, James C. Murphy was also in attendance. Inwood 2008, 267.

21 Bradley 2002, 325-46; also Mateo 1997, 123-47.

22 Society of Antiquaries, Ms. 260 from Thomas Deane to his friend Thos. Crofton Croker who donated the volume to the Society of Antiquaries in 1830.

23 Nichols 1817-58, 435-6.

24 These drawings would be later annotated by Sir John Soane in his own volume of Batalha: Soane 1838.

25 Surveys were appearing in mid eighteenth century architectural volumes such as Brettingham 1761; Crundon 1797.

MDCCC 1800
10, 2021, 91-112
e-ISSN 2280-8841

5 *The Arabian Antiquities of Spain* (1815) and *The History of Mahometan Empire in Spain* (1816)

Murphy's quest for sources would continue. The demise of his patron Conyngham in 1796, was a blow which meant Murphy lost his main supporter. It appears that he failed to find the support to continue his work on the antiquities of Portugal and he moved in 1802 to Cadiz, where he began his life work which would be published posthumously in 1815: *The Arabian Antiquities of Spain*. This was a project of some magnitude, which contained ninety-eight detailed engravings of plans, elevations, sections, and views of the Great Mosque at Cordoba, the Royal Palace of the Alhambra, and the Royal Villa of the Generalife at Granada. This architectural study was conceived and compiled by Murphy and supported by an encyclopaedic study: *The History of the Mahometan Empire in Spain* (Murphy 1816).[26] He described his great work, *The Arabian Antiquities of Spain* (Murphy 1815) as the result of 14 years of labour, an interesting but imperfect description of the remains of Spain. The accompanying Mahometan volume is introduced as follows:

> The history of the Mahometan empire in Spain, containing a general history of the Arabs, the institutions, conquests, literature, arts, sciences and manners, to the expulsion of the Moors designed as an introduction to the Arabian antiquities of Spain by James Cavanah Murphy Architect, printed by T. Cadell and W. Davies, The Strand London. (Murphy 1816, title page)

This work was published as a separate book, with expert contributions from the Arabic linguist John Shakespear and the historian and theologian Thomas Hartwell Horne.

It should be noted that in the introduction to *Arabian Antiquities*, Murphy referred to the Antigüedades árabes (Madrid: San Fernando Academy des Belles Artes, 1787-1804).[27] This was the ongoing project of the Spanish Academy to record the condition of the Great Mosque at Cordoba and the Royal Palace of the Alhambra, established under the direction of José de Hermosilla Sandoval (1715-1776) from 1766, with the involvement of architects Juan de Villanueva (1739-1811) and Juan Pedro Arnal (1735-1805).[28] He managed to connect also with several other notables and recent discovery of correspondence between Murphy and Juan Ceán Bermúdez (1749-1829), renowned art historian, writer and art critic, outlined their intentions to meet and map Arabic inscriptions at Italica, Seville.[29] His connection with Ceán Bermúdez in Seville in 1802 is an indication of his presence in contemporary artistic circles. His linguistic interest continued and Murphy went some way to translating the calligraphy in the Alhambra in his notes, added as extra illustrations at the front of the Gennadius Volume, indicating his intention to advance the role of Islamic calligraphy in the underlying meaning of the Islamic monument.

Murphy also referred to Henry Swinburne's (1743-1803) *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776* (1779) **[fig. 4]** in his Introduction to *Arabian Antiquities*.[30] A detailed scientific study by Alexandre de Laborde (1773-1842) who published a collection of views of the Great Mosque of Cordoba, in his *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-20, vol. 11, 1812), might have been known to Murphy, through his artistic network and provided much needed information on Spain, which like Portugal remained less well visited, until the late eighteenth early nineteenth century.[31]

26 Plunkett 1909, 295-7, wrote an account of J.C. Murphy stating that Murphy landed in Cadiz early in May 1802 and proceeded to Granada, journeying through lower Andalusia. Cf. Harbison 2012, 106-11.

27 Refer to drawing Puerta de los Siete Suelos 1766, Hermosilla in Almagro Gorbea 2015, 6-14, Cat. no. 58 http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-legado-de-al-andalus-las-antiguedades-arabes-en-los-dibujos-de-la-academia.

28 Lozano y Casela 1780, 1-10; Almagro Gorbea 2015, 20.

29 For details of this letter, see Ceán Bermúdez, J.A., *Carta de remisión de otra carta sobre el proyecto de esterar la Academia. Asimismo se comenta la visita de Murphy y Frerre para ver antigüedades romanas de Itálica y copiar inscripciones árabes y sobre los materiales necesarios para la obra de Ceán sobre arquitectura*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx8w9. See also Harris, Glendinning 2010, 8-9; Santiago Páez 2016.

30 Swinburne also travelled to Italy: Swinburne 1783.

31 La Borde 1813, vol. 11.

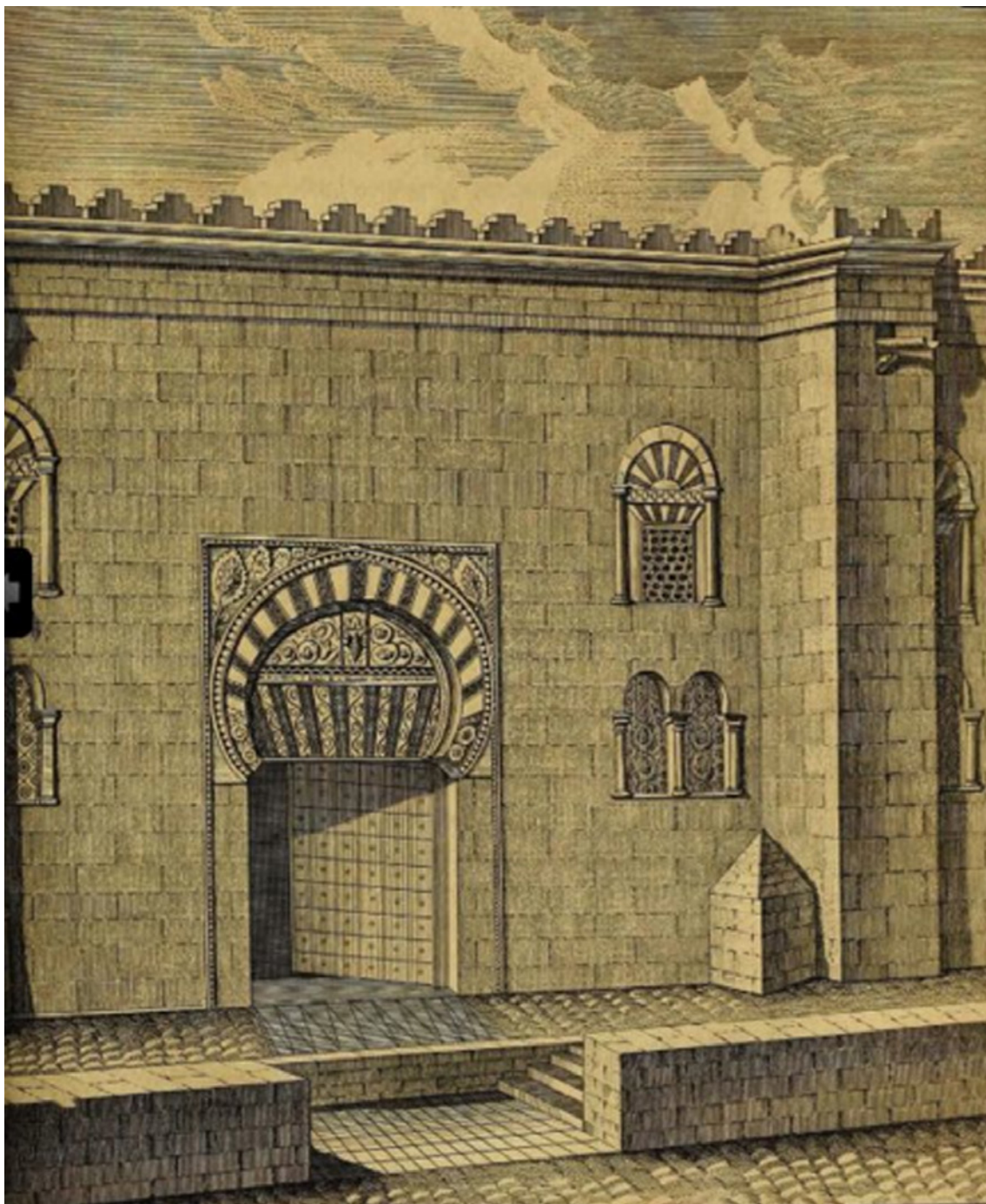



Figure 4 Henry Swinburne, *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776*, 1779. Image courtesy of Marsh's Library, Dublin

e-ISSN 2280-8841

6 Sources for the Moorish Revival

Murphy's own grangerized copy of *The Arabian Antiquities of Spain* in the Gennadius Library of Athens has as many as 300 extra illustrations which further confirm him as an exponent of Moorish Revival architecture and his exploratory interest. For example, certain bistre ink drawings of a Moorish arch dated "Mallega, June 21.1802" with notes and measurements added: "The arch is proportionally high in the original and the hollow at D not so great but comes in very smooth" **[figs. 5a-b]**. Here the emphasis is on the masonry details of the pointed arch as the voussoirs emphasise the line of the horse-shoe-shaped arch. In another example, Murphy sketched a *muqarnas* vault as preparatory drawings and sketches for the engraved plates providing new sources of detail.[32]

7 Innovation and Success

As a measure of its success, *Arabian Antiquities* was widely disseminated: copies of *Arabian Antiquities* were found among private collections, in European libraries, for example, in Germany from Stuttgart, Munich, Heidelberg and Dresden from 1816.[33] A further measure of his reputation is gauged in the early appearance of such Moorish Revival details in notable buildings in Stuttgart and Munich: for example the construction of the Villa, La Wilhelma in 1846, commissioned by King Wilhelm I of Württemberg (1816-1864) by Karl Ludwig von Zanth (1796-1857).[34] The "Maurisches Landhaus", initially planned as a bathhouse, was in Moorish Revival style. The collection of buildings was of an asymmetrical composition, with rich decorative polychrome in both exterior and interior detailing.[35] The source for these in the detail was speculatively gleaned from *Arabian Antiquities*, as the major available architectural book of the period. Gottfried Semper (1803-79), part of a coterie of architects taught by Franz Christian Gau (1790-1854) in Paris, became professor of architecture, and designed the Dresden Synagogue in 1840, which also demonstrated characteristics of Moorish Revival interior.[36] The presence of *Arabian Antiquities of Spain* in the Bau-Akademie library is indicative.[37] Features such as columns with decorative motifs from the Alhambra supported the interior galleries and an array of colour linked to the discovery of polychrome in ancient architecture. These details were translated from column capital details modelled on those of *Arabian Antiquities,* Plate LXXXVIII **[fig. 6]**.[38]

In Ireland in 1822 the work of architect Richard Morrison (1767-1844) at Ballyfin House, Co. Laois (1820), used some of marquetry floor patterns from details in *Arabian Antiquities* volume **[fig. 7]**.[39] Morrison owned a copy of *Arabian Antiquities,* and depicted several dominant Moorish Revival motifs in the Entrance Hall **[figs. 8a-b]** to include a marquetry floor with a pattern based on that of the Alhambra's Lions Court and the Frontispiece from *Arabian Antiquities*.[40] The band of fretwork is a version of 'a Moorish version of the Greek key pattern'.[41] In the early nineteenth century, many changes occur in relation to architectural styles, with the revival of interest in reproducing Gothic and Moorish style buildings and sources gleaned from architectural volumes such as Murphy's systematic study of these Hispano-Islamic monuments producing details for reproduction from such a comprehensive study: *Arabian Antiquities*.[42]

32 Murphy: Mulvin 2018, 301-48; Navari 2001, 56-7. For details on Extra-Illustrations, Peltz 2017, 5-8.

33 The volume is listed among the libraries catalogue in University library of Heidelberg, Munich Stuttgart and Dresden from 1820s. https://kvk.bibliothek.kit.edu/hylib-bin/kvk/nph-kvk2.cgi?.

34 Keller 2018, 37-47, esp. 39.

35 Von Zanth 1855-56; Donaldson 1858, 15-18; Kopplekamm 1987, 50-1; Watkin, Mellinghoff 1987, 20-5.

36 Nerdinger 2003. For complete text see Semper 1989; Whyte 1990, 122.

37 Moreover, Freiderich Gärtner (1791-1847) designed a synagogue at Ingenheim, Munich with horse-shoe arched windows on the exterior, as one of the earliest appearances of such details. Other details are revealed in Dresden's Synagogue. Von Orelli-Messerli 2018, 139-52, esp. 140-3; Kinski 1988, 81. Reference to Sephardic Spanish and Portuguese migrating Jews and how the style reflected their homeland and used in synagogues, beginning in the 1830's until the outbreak of the First World War.

38 Von Orelli-Messerli 2018, 139-52.

39 McCarthy, Mulvin, O' Neill 2012, 91-5.

40 McCarthy, Mulligan 2005, 101-2.

41 McCarthy 2012, 151-63.

42 Horne, Cheyne 1862, 201: "Mr. M. having died without leaving any materials for the descriptions of the engravings". This is reminiscence some sixty years hence (Murphy 1816). This volume was written in conjunction with John Gillies LLD and John Shakespear

Figure 5a View of Mercado Ataranzanas, Mallega

MDCCC 1800
10, 2021, 91-112
e-ISSN 2280-8841

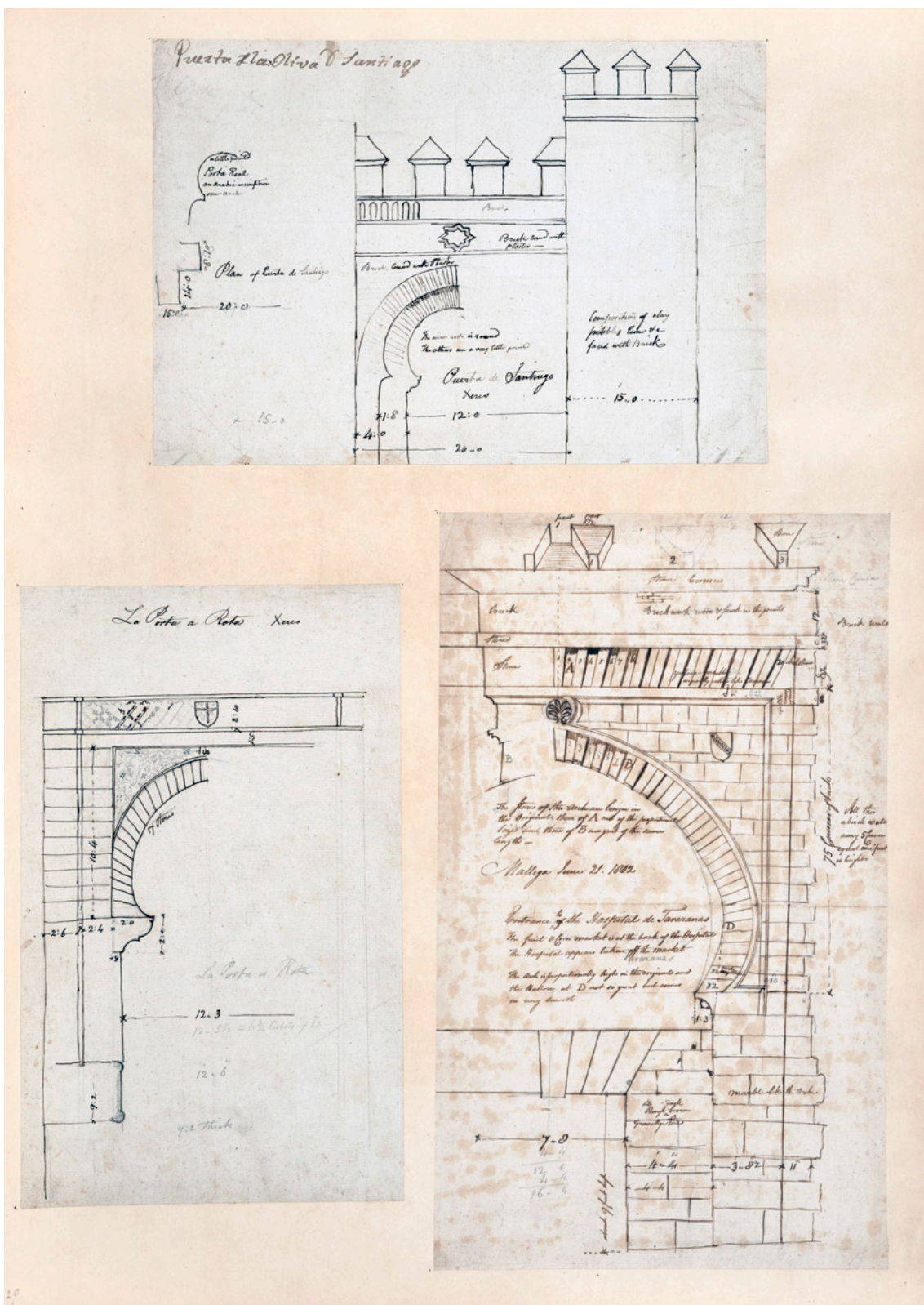



Figure 5b James C. Murphy, Drawings of Moorish Arch, Atarazanas, Mallega. Image courtesy of the Gennadius Library, American School of Classical Studies, Athens

e-ISSN 2280-8841

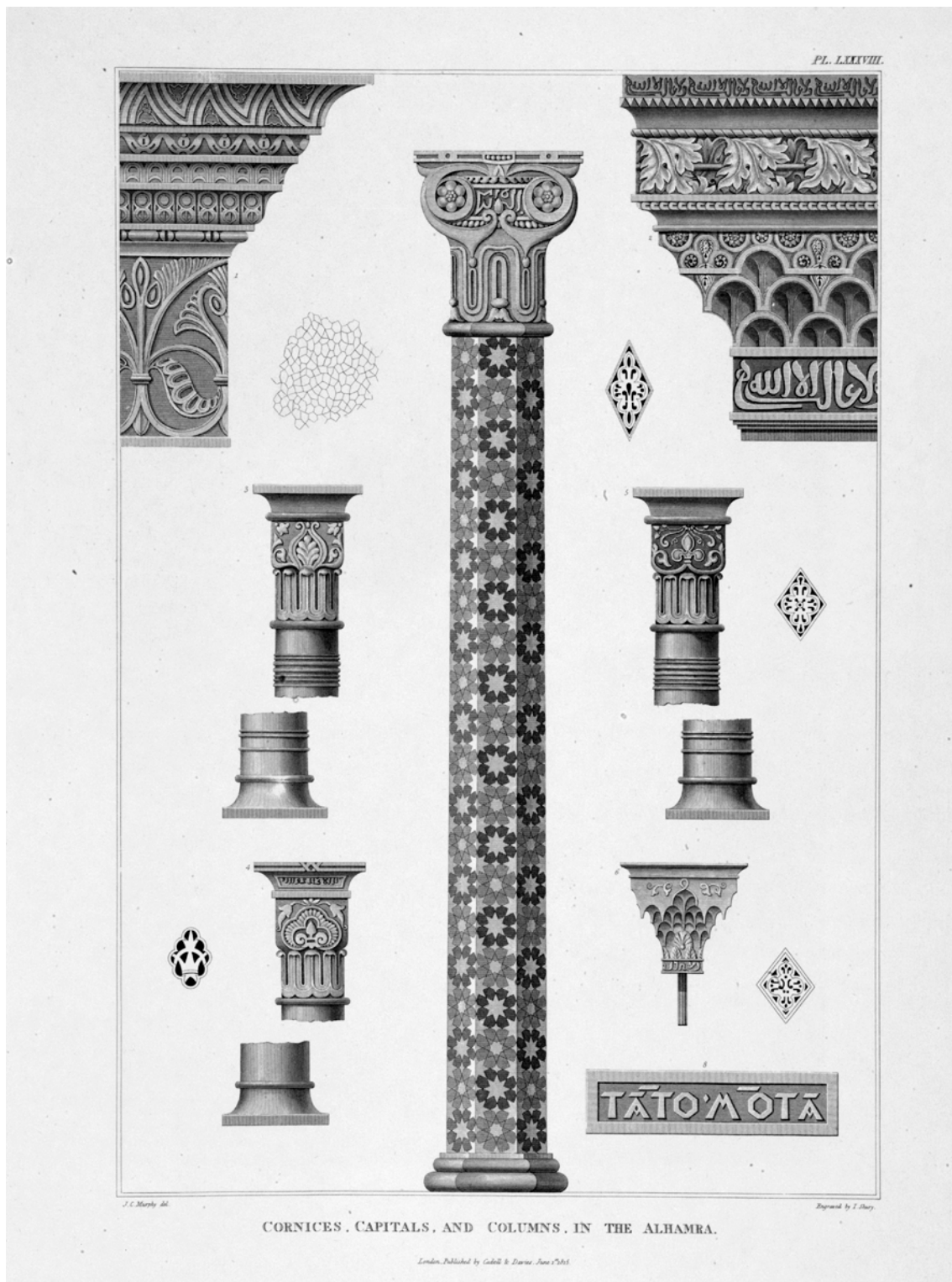



Figure 6 James C. Murphy, “Cornices, Capitals and Columns in the Alhambra”. *Arabian Antiquities of Spain*, 1816, Pl. LXXXVIII. Private collection. Photography of the Author

e-ISSN 2280-8841

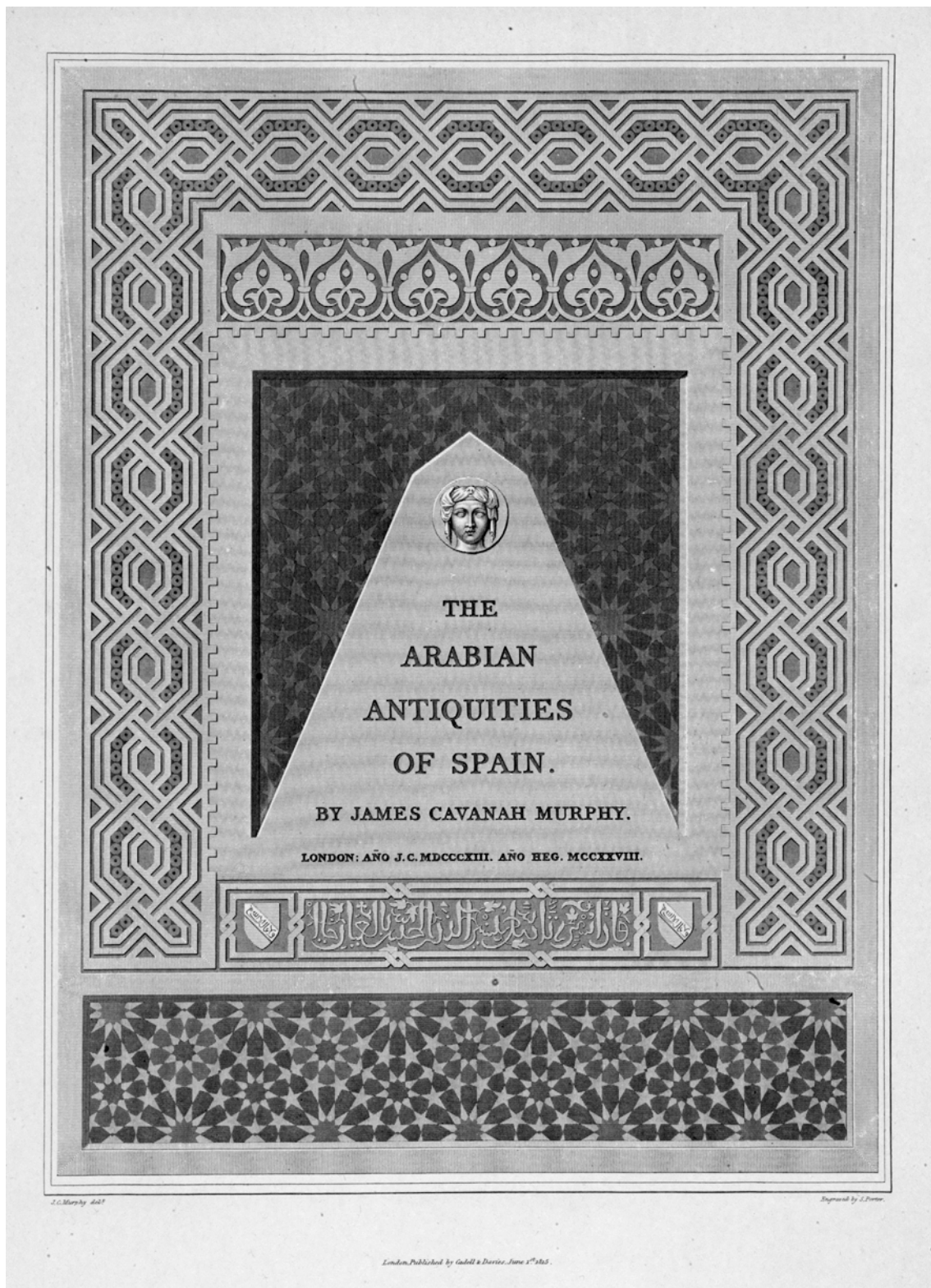



Figure 7 James C. Murphy, frontispiece of *Arabian Antiquities of Spain,* 1816. Private collection. Photography of the Author

e-ISSN 2280-8841

Figure 8a Ballyfin, Co. Laois, floor design. Photography of the Author

Figure 8b Ballyfin, Co. Laois, floor designs. Photography of the Author

Figure 9 James C. Murphy, hand tinted tiles from Alhambra. *Arabian Antiquities of Spain*, 1816. Image courtesy of Gennadius Library, American School of Classical Studies, Athens

Figure 10a James C. Murphy, "Elevation of an Alcove in Patio del Agua Alhambra". *Arabian Antiquities of Spain,* 1816, Pl. XXXII. Image courtesy of Gennadius Library, American School of Classical Studies, Athens

Figure 10b Jules Goury, Owen Jones, *Plans Sections, Elevations and Details of the Alhambra Divan Patio de la Alberca*, 1838. Private collection. Photography of the Author

8 Impact and Colour Trends

The use of colour in the decoration of Hispano-Islamic buildings was noted by Murphy, indicated by his written commentaries for example on the colour of the decoration of the Great Mosque at Cordoba, in notes in *Arabian Antiquities*:

> the columns are chiefly of verd antique or red marble veined with white and the capitals are of white marble gilt in places ".. "The two lines which are at the top an on either side of the arch are in mosaic on a blue ground with gold letters; and the single line immediately over the arch is also in mosaic on a gold ground with blue letters.[43]

In *Arabian Antiquities*, Murphy also recorded mosaic tile *zellij* patterns at the Alhambra and experimented with different colour tints. This points to a consideration of using coloured inks for printing and for dissemination of patterns and ornament of the Alhambra mosaic tiles as early as 1815, for wider use. Murphy recorded the chromatic variations of the tiles in the Alhambra in the extra drawings in the Gennadius volume **[fig. 9]**. These are some of the earliest recordings of the coloured tile mosaics of the Alhambra. Murphy gathered the sequences of tiles, *zellij*, and puts the different colour arrangements in order and set up his own kind of investigative typology of polychrome tile patterns. Furthermore his interest in process is clear as he applied for a patent: no. 3248 for reproduction of coloured tiles, upon his return in 26th July 1809 to London,

> for a manner of designing, making and forming mosaics and ornaments of Arabian style and manner which he purposes to apply to divers arts and manufacture.[44]

The use of colour plates in publications would be significantly developed during the mid-nineteenth century with the seminal work by Jules Goury (1803-1834) and Owen Jones (1809-1874) in their study of the Alhambra, which resulted in two volumes: *Plans Sections, Elevations and Details of the Alhambra* issued in parts (London, 1842), and *Details and Ornaments from the Alhambra* (1845).[45] Jones presented intricacies of Islamic ornament and colour. Jones, Semper and others have been long recognized as pioneers of the Moorish Revival. A copy of *Arabian Antiquities of Spain*, published in 1815 was among Jones' collection of books in his library.[46] The layout of Murphy's volume acted as a spur for Goury and Jones' work, as the arrangement of the plates were a reference point. For example, *plate XXXII Patio del Aguas* is reproduced by Jones as *Divan Patio de la Alberca* with considerable depth added to the view as presented by Murphy **[figs. 10a-b]**. Jones's studies of the Alhambra were significant in the development of theories of pattern and polychrome of the Alhambra which was originally painted with three primaries red, yellow and blue drawing from the original sources to produce these new insights.[47]

By the mid-nineteenth century the architectural landscape changed Jones was pursuit of contemporary styles to define the nineteenth century, visualised in the Great Exhibition (1851). Jones's *Grammar of Ornament* (1856) became a design sourcebook for technical and polytechnic colleges, as he would devise new principles for the teaching frameworks for the Government Schools of Design.

9 Conclusion

In his formative years, Murphy's contribution is assessed as a pioneer of Gothic and Moorish Revival. The Gothic Revival style is part of the mid-nineteenth century picturesque movement in architecture, reflecting the public's taste for buildings inspired by different periods of Medieval design. The roots of architecture in nineteenth century were based in antiquarianism as a reaction

Esq., Professor at the East India College. The latter half of this volume was contributed by T.H. Horne who also cited Murphy 1816.

43 Murphy 1816, 4.

44 Woodcroft 1854, 26th July Ceramics Patent 1809, p. 583, no. 3248; Timber treatment 24th December 1813.

45 Cf. Fernández Puertas 1997, 1-25; 2015; Flood, Necipoğlu 2017, 1729-79.

46 Owen Jones had a copy of Murphy 1816. See "Catalogue of the Valuable Library of the Late Owen Jones Esq. Sold by Sotheby, Wilkinson and Hodge, Saturday 10 April 1875", lot number 167 (British Library, S.C.S.717), 1-8. Cf. Ferry 2003, 175-88.

47 Eggleton 2012, 1-29; Ferry 2004; 2005, 3-10; 2007, 227-45.

e-ISSN 2280-8841

against machine age as the Gothic revival was infused with moral values. Murphy integrated new values into designs with infusion of new Gothic and Moorish sources and details, transforming the Gothic Revival. From the early dissemination of ideas from his books, Moorish Revival style became a significant element in mid-nineteenth century in Europe. Murphy recognised the value of Hispano-Islamic sources and set about to infuse the lexicon of styles in Gothic and Moorish Revival architecture through his publications. In practical terms, the impact of the dissemination of information from Murphy's publications, *Batalha* and the *Arabian Antiquities,* was conveyed by looking at some of the decorative and architectural details of contemporary architectural projects. This eclecticism is viewed in some of the earliest renditions in the early nineteenth century in domestic interiors, with examples from Ireland cited here, as merging different trends of revivalist architecture as early as 1822.

The publication of Murphy's *Arabian Antiquities of Spain* reflected a development of taste during the nineteenth century, inspired by different sources of Medieval design ideas as specific connections were made by Murphy, concerning the true origins of the pointed arch. As Murphy recognised the value of sources, he set about to further infuse the lexicon of styles in Gothic and Moorish Revival architecture with his designs. His publications stood apart as an important testimony and located his drawings in the context of stimulus on developing styles in the nineteenth century. His observations about the use of colour and design also had a bearing on the architectural landscape and discourse of the nineteenth century. The roots of nineteenth-century architecture were based in antiquarianism, further instilled with empathetic values of Gothic and Hispano-Islamic details, which advocated the aesthetic of Moorish Revival style and pointed to J.C. Murphy as a pioneer in this dissemination.

Bibliography

Aldrich, M. (1994). *Gothic Revival*. London: Phaidon.

Almagro Gorbea, A. (2015). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia = Catálogo de exposición* (23 septiembre-8 diciembre 2015). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; FUNDACIÓN MAPFRE.

Anderson, C.; Rosser Owen, M. (2007). *Revisting al-Andalus: Perspectives of the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*. Leiden; Boston: Brill.

Basarrate, I. (2018). "The British Discovery of Spanish Gothic Architecture". *Journal of Art Historiography*, 19, 1-30.

Besterman, T. (1938). *The Publishing Firm of Cadell and Davies*. Oxford: Oxford University Press.

Bohn, H.G. (1847). *Antiques and Collectibles Catalogue of Books*. London: H.G. Bohn.

Bowyer Nichols, J. (1817-58). *Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century,* vol. 7. London: Nichols and Son, 435-6.

Bradley, S. (2002). "The Englishness of Gothic: Theories and Interpretations from William Gilpin to J.H. Parker". *Architectural History*, 45, 325-46.

Brettingham, M. (1761). *The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the Late Earl of Leicester*. London: J. Haberkorn.

Calatrava Escobar, J. (2003). "La Alhambra y el orientalismo arquitectónico". Isac, A. (ed.), *El Manifiesto de la Alhambra 50 anos después, El monumento y la arquitectura contemporánea*. Granada: Arquitectura, 24-5.

Carroll, J. (2007). "James Cavanah Murphy Description of the Palace of the Alhambra". *Unpublished Master of Arts Thesis*. University College Dublin 28-40.

Casey, C.; Rowan, A. (1993). *The Buildings of Ireland: North Leinster*. New Haven; London: Yale, 82-9.

Cheyne, S.A. (ed.) (1862). *Reminiscences, Personal and Bibliographical, of Thomas Hartwell Horne*. London: Longman and Roberts.

Conynham, W.B. (1789). "Observations on the Description of the Theatre of Saguntum as Given by Emanuel Marti, Dean of Alicant, in a Letter Addressed to D. Antonio Felix Zondadario". *The Transactions of the Royal Irish Academy*, 3, 21-46.

Count Plunkett (1909). "James Cavanagh Murphy". *Irish Builder and Engineering journal*, May 15, 295-7.

Crundon, J. (1797). *Convenient and Ornamental Architecture, Consisting of Original Designs, for Plans, Elevations and Sections*. London: I and J. Taylor.

Donaldson, T.L. (1858). "Memoir of Louis Zanth". *Papers Read at the Royal Institute of British Architects, Session 1857-58*. London: RIBA, 15-18.

Eastlake, C. (1872). *A History of the Gothic Revival*. London: Longman Green and Co.

Eggleton, L. (2012). "History in the Making: The Ornament of the Alhambra and the Past-facing Present". *Journal of Art Historiography*, 6, 1-29.

Kathryn, F. (2005). "Colour and Geometry: The Tile Designs of Owen Jones". *Journal of the Tiles and Architectural Ceramics Society*, 11, 3-10.

Ferry, K. (2003). "Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography". *Architectural History*, 46, 175-88.

Ferry, K. (2004). *Awakening a Higher Ambition: The Influence of Travel upon the Early Career of Owen Jones*. [PhD dissertation]. Cambridge: University of Cambridge.

Ferry, K. (2007). "Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace". Rosser-Owen, M.; Anderson, G. (eds), *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*. Leiden; Boston: Brill, 227-45.

Fernández Puertas, A. (1997). *The Alhambra: From the Ninth Century to Yūsuf I (1354)*. London: Saqi Books, 1-25.

Fernández Puertas, A. (2015). *Mezquita de Córdoba. Su Estudio Arqueológico en el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Flood, F.B.; Necipoğlu, G. (2017). *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Hoboken (NJ): Wiley Blackwell.

Frew, J. (1982), "Some Observations on James Wyatt's Gothic Style 1790-1797". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 41(2), 144-9.

Frew, J.; Wallace, C. (1986). "Thomas Pitt, Portugal and the Gothic Cult of Batalha". *The Burlington Magazine*, 128, 582-4.

Gerself Kinski, C. (1988). *Europas Synagogue*. Stuttgart: Anstalt.

Gorbea, A.A. (2015). "Jóse de Hermosilla (1715-1776), Planta del palacio de la Alhambra 1766-1767". *El legado de al-Ándalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia = Catálogo de exposición* (Madrid, 23 septiembre de 2015-8 diciembre de 2015). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Gough, R. (1796). *Sepulchral Monuments in Great Britain Applied to Illustrate the History of Families, Manners, Habits and Arts* […] *from the Norman Conquest to the Seventeenth Century* […]. London: J. Nichols.

Harris, E.; Glendinning, N. (2010). "British and Irish Interest in Hispanic Culture". Macartney, H.; Glendinning, N. (eds), *Spanish Art in Britain and Ireland 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*. Suffolk: Woodbridge, 8-9.

Harbison, P. (2012). *William Burton Conyngham and His Irish Circle of Antiquarian Artists*. New Haven (CT); London: Yale University Press, 106-11.

Horne, T.H.; Cheyne, S.A. (1862). *Reminiscences, Personal and Bibliographical of Thomas Hartwell Horne*. London: Longman.

Keller, S. (2018). "Slivers of Light: Stained Glass in Al-Andalus". Giese, F.; Varela Braga, A. (eds), *The Power of Symbols The Alhambra in a Global Perspective*. Bern: Peter Lang, 37-47.

Koppelkamm, S. (1987). "The Imaginary Orient". *Exotic Buildings of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Europe*. Berlin: Wilhem Ernst & Sohn.

Hill, R. (2007). *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. London: Penguin.

Hurley, L. (2009). "William Burton Conyngham's Antiquarian Tour of the Iberian Peninsula 1783-84". *Irish Architectural and Decorative Studies*, 12, 38-54.

Inwood, S. (2008). *Historic London. An Explorer's Companion*. London: Macmillan.

La Borde, A. (1813). *Voyage Pittoresque et Historique*, vol. 11. Paris: Imprimirie de Marne.

Lever, J. (ed.) (1973). *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects*. Vol. 8, *L-N*. London: Gregg.

Lozano y Casela, P. (ed.) (1780). *Antigüedades árabes de España*, vol. 1. Madrid: Imprenta Real.

McCarthy, M. (1972). "Documents on the Greek Revival in Architecture". *The Burlington Magazine*, 114(836), 760-7.

McCarthy, M. (2001). "Neoclassical and Gothic in James Murphy's *Introductory Discourse on the Principles of Gothic Architecture of* 1795". Mulvin, L.S. (ed.), *The Fusion of Neoclassical Principles*. Dublin: Wordwell, 34-42.

McCarthy, M. (2002). "Unpublished Drawings by James Cavanah Murphy". *Irish Arts Review*, 19(1), 114-17.

McCarthy, M. (2008). "Three Mausolea and a Church: The Drawings of James C. Murphy for His Book on Batalha of 1795". *Irish Architecture and Decorative Studies*, 11, 167-203.

McCarthy, M.; Mulvin, L.; O'Neill, K. (2012). "Drawings from Spain by James Cavanah Murphy". Mulvin, L.S. (ed.), *A Culture of Translation: British and Irish Scholarship in the Gennadius Library (1740-1840)*. Athens: American School of Classical Studies Library, 105-9. The New Griffon 13.

McCarthy, P.; Mulligan, K. (2005). "New Light on Ballyfin". *Irish Architectural and Decorative Studies*, 8, 101-2.

McCarthy, P. (2012). "The Architecture of the Morrison Brothers". Mulvin, L.S. (ed.), *Fusion of Neoclassical Principles*. Dublin: Wordwell, 151-63.

Masheck, J.D.C. (1981). "Irish Gothic Theory before Pugin". *Studies: An Irish Quarterly Review*, 70(278/279), 206-19.

Mateo, M. (1997). "Medievalism and Social Reform at the Academy of San Fernando in Spain (1760-1808)", in "Academy and Medievalism", monogr. no., *Studies in Medievalism*, 9, 123-47.

Mateo, M. (2016). "In Search of the Origin of the Gothic: Thomas Pitt's Travel in Spain 1760". *Journal of Art Historiography*, 15, 1-22.

Mulvin, L.S. (2018). "First Collection of Drawings from *The Arabian Antiquities of Spain* by James Cavanah Murphy (1815) in the Gennadius Library, Athens". *Muqarnas*, 35, 301-53.

Mulvin, L.S. (2019). "A Pioneer of "Moresque" Revival in Continental Europe: James Cavanah Murphy (1760-1814)". *Art in Translation*, 11(2), 148-80. https://doi.org/10.1080/17561310.2019.1658989.

Mulvin, L.S. (2021). *Murphy James Cavanah, Life and Works*. Leiden: Brill.

"Murphy James Cavanah (1760-1814)". *Dictionary of Irish Architects*, online edition. http://www.dia.ie/architects/view/3653/MURPHY-JAMESCAVANAH.

Murphy, J.C. (1795a). *Travels in Portugal: Through the Provinces of Entre Douro E Minho, Beira, Estremadura, and Alem-tejo, in the Years 1789 and 1790, Consisting of Observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, & c. of that Kingdom*. London: A. Strahan.

Murphy, J.C. (1795b). *Plans, Elevations Sections and Views of the Church of Batalha in the Province of Estremadura in Portugal with a Description by Fr. Luis de Sousa; with Remarks to Which Is Prefixed an Introductory Discourse on the Principals of Gothic Architecture by, Illustrated with 27 Plates*. London: I. & J. Taylor, High Holborn.

Murphy, J.C. (1798). *A General View of the State of Portugal: Containing a Topographical Description Thereof. In which are Included, an Account of the Physical and Moral State of the Kingdom; Together with Observations on the Animal, Vegetable, and Mineral Productions of Its Colonies*. London: T. Cadell jun. and W. Davies.

Murphy, J.C. (1815). *The Arabian Antiquities of Spain.* London: Cadell and Davies.

Murphy, J.C. (1816). *The History of the Mahometan Empire in Spain: Containing a General History of the Arabs, Their Institutions, Conquests, Literature, Arts, Sciences, and Manners, to the Expulsion of the Moors. Designed as an Introduction to The Arabian Antiquities of Spain*. London: Cadell and Davies.

Navari, L. (2001). *The Gennadius Library 75 Years: An Exhibition of Treasures for the Collection of John Gennadius*. Athens: The American School of Classical Studies at Athens.

Nerdinger, W. (2003). *Gottfried Semper 1803-1879*. Munich: Prestal.

Neto, M.J.B. (1998). "James Murphy e o Mosteiro de Santa Maria da Vitória". *Romantismo. Imagens de Portugal na Europa Romântica = Actas do II Congresso Internacional de Sintra sobre o Romantismo* (Sintra, 23-26 Setembro 1987). Sintra: Instituto de Sintra, 291-306.

Neto, M.J.B. (ed.) (2008). *James Murphy, "Arquitectura Gótica Desenhos do Mosteiro da Batalha. Reedição do Álbum de 1795"*. Lisboa: Alethea Editores, 80.

Orelli-Messerli, B. von (2018). "Gottfried Semper's Dresden Synagogue Revised: An Echo of the Alhambra?". Giese, F.; Braga, A. (eds), *The Power of Symbols*. Bern: Peter Lang, 139-52.

Peltz, L. (2017). *Facing the Text: Extra-Illustration, Print Culture, and Society in Britain, 1769-1840*. San Marino (CA): Huntington Library Press, 5-8.

Porter, B. (2006). "James Cavanah Murphy". *Dictionary of National Biography*. Vol. 39, *1885-1900*. Oxford: Oxford University Press.

Raquejo, T. (1986). "The Arab Cathedrals: Moorish Architecture as Seen by British Travellers". *The Burlington Magazine*, 128 (August), 555-63.

Rickman, T. (1817). *An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture: from the Conquest to the Reformation; Preceded by a Sketch of the Greek and Roman Orders, with Notices of Nearly Five Hundred English Building*. London: Longman; Hurst; Rees; Orme; Brown.

Riou, S. (1768). *The Grecian Orders of Architecture* […] *Delineated and Explained from the Antiquities of Athens*. London: J. Dixwell.

Robinson, J.M. (2012). *James Wyatt (1746-1813) Architect to George III*. New Haven; London: Yale University Press.

Salas Álvarez, J. (2015). "El conocimiento y divulgación del arte hispanomusulmán en la Europa Romántica. La importancia de la obra de James Cavanah Murphy". *MDCCC 1800*, 4, 67-90. http://doi.org/10.14277/2280-8841/507.

Santiago Páez, E. (2016). *Ceán Bermúdez. Historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Madrid, Biblioteca Nacional / Centro de Estudios Europa Hispánica.

Semper, G. (1989). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Transl. by H.F. Mallgrave, W. Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press.

Wren, C. Sir (1750). *Parentalia: Or Memoirs of the Family of the Wrens: Viz. Mathew, Bishop of Ely, Christopher, Dean of Windsor & C. but Most Chiefly of Sir Christopher Wren, Late Surveyor-General of the Royal Buildings […] Compiled by His Son Christopher, Now Published b 1750*. London: T. Osborn; R. Dodsley.

Soane, J. Sir (1838). *Gothic Monuments of Portugal*. London: John Williams.

Swinburne, H. (1783). *Travel in Two Sicilies in 1777, 1778, 1779 and 1780*. London: P. Elmsly.

The Aldine Magazine Biography Bibliography and Criticism of the Arts (1839). Vol 1.

Trench, C.E.F. (1985). "William Burton Conyngham (1733-1796)". *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 115, 40-63.

Turpin, J. (1995). *A School of Art in Dublin since the Eighteenth Century – A History of the National College of Art and Design*. Dublin, Gill; Macmillan.

Von Zanth, L. (1855-56). *Die Wilhelma. Maurische Villa Seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg*. Stuttgart: Autenrieth'sche Kunsthandlung.

Watkin, D. (1980). *The Rise of Architectural History* (London and Westfield NJ,: Architectural Press), 56-7.

Watkin, D.; Mellinghoff, I. (1987). *German Architecture and the Classical Ideal*. Cambridge (MA): MIT Press.

Watts, T. (2012). "Ancient Vases and Collectors 1750-1800". Mulvin, L.S. (ed.), *The Fusion of Neoclassical Principles*. Dublin: Wordwell, 25-39.

Whyte, I.B. (1990). "Semper Fidelis". *Art History,* 13(1), 122.

Willetts, P.J. (2000). *Catalogue of Manuscripts in the Society of Antiquaries of London*. London: Boydell and Brewer; Woodbridge.

Woodcroft, B. (1854). *Titles of Patents of Invention Chronologically Arranged 1617-1852*. London: G.E Eyre & W. Spottiswoode.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

Il sistema degli *établissements publics* a Venezia
Un nuovo modello di rigenerazione urbana nel XIX secolo

Emma Filipponi
École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais / École Spéciale d'Architecture - Paris, France

Abstract In 19th century Italy and Europe the phenomenon of religious buildings as State-owned properties and their reuse as 'public services' assumed the characteristics of a real urban and cultural revolution. In the case of Venice, this phenomenon consisted in an effective project of 'regeneration' of an historical city. Thanks to the extensive use of archival sources, this article investigates Venice as a case study of a complex urban plan that occurred massive transformations, especially considering the suppressions of religious buildings undertaken between 1805 and 1808 in the lagoon area. The papers also offer an insight on the French plan of reuse of 'emptied' buildings for allocating there new services.

Keywords Ecclesiastics suppressions. State-owned properties. Public buildings. Napoleonic Kingdom of Italy. Venice.

1 Introduzione

Nel corso del primo decennio dell'Ottocento, quando l'Italia era sotto il dominio napoleonico, la città di Venezia subì una serie di importanti e irreversibili trasformazioni urbane:[1] il processo di demanializzazione dei beni immobili di proprietà ecclesiastica e il loro riuso sistematico come sedi di funzionalità civili e militari, portarono il centro urbano e i suoi *alentours* lagunari a dotarsi di un'articolata ed efficiente rete di nuove e moderne attrezzature pubbliche.[2]

Nel 1805, con l'annessione di Venezia e degli stati cosiddetti *ex-veneti* al Regno d'Italia, si inaugurava quindi uno dei periodi più importanti della storia urbana della città. Venezia, nel suo ruolo di secondo grande polo del Regno, avrebbe dovuto tessere rapporti con Parigi, dalla cui testa amministrativa provenivano tutte le direttive – comprese quelle che riguardavano il riordino urbano – e con Milano, formalmente capitale, che recepiva le

1 Questo saggio si fonda su alcuni rinvenimenti documentali operati dall'autrice nel corso di ricerche condotte presso gli archivi veneziani e gli Archives Nationales francesi e di cui si riportano tutti i riferimenti in nota. Il testo intende inoltre ampliare e integrare alcune riflessioni presentate in due contributi del 2013, di cui uno su questa stessa rivista: Filipponi 2013a; Filipponi 2013b.

2 Il saggio si basa su alcuni contributi sul tema generale della soppressione degli ordini ecclesiastici e su quello particolare del riuso francese degli edifici ecclesiastici demanializzati nel Regno d'Italia. Tra questi: Bertoli 2001; 2002a; 2002b; Capra 1992; Di Stefano, Paladini 1996; Georgelin 1978; Gioli 1997; Manzelli 1991a; 1991b; Patetta 1992; Pinon 2012; Tramontin 1991.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-04-29
Accepted 2021-05-12
Published 2021-07-26

Open access

Citation Filipponi, E. (2021). "Il sistema degli *établissements publics* a Venezia. Un nuovo modello di rigenerazione urbana nel XIX secolo". *MDCCC*, 10, 113-126.

linee guida francesi e le emanava, attraverso i suoi ministri, nel resto dei territori.

Il dinamismo dell'epoca moderna e la vivacità costruttiva dei governanti d'Oltralpe avrebbero generato il medesimo anelito di cambiamento sia nella municipalità veneziana, sia nei cittadini: contribuendo all'abbattimento di barriere ideali, morali e materiali, la nuova organizzazione economica e amministrativa avrebbe reso indispensabile un riavvicinamento di Venezia al resto della Penisola e, soprattutto, al territorio francese (Lagomaggiore 1938).

Il governo di Parigi avrebbe infatti, di lì a poco, operato una revisione sistematica degli strumenti d'intervento sulla città, che avrebbe interessato il riassetto non solo amministrativo e religioso, ma anche urbano. Fieramente autonoma, circondata dall'acqua e da sempre protetta dalla sua insularità, la città lagunare, entrando a far parte del Regno dopo il crollo della Serenissima, aveva visto acuirsi le proprie differenze rispetto agli altri centri urbani, Milano su tutti, e non avrebbe potuto quindi evitare il confronto con i necessari cambiamenti che avrebbe dovuto apportare.

2 Un'evoluzione sostanziale del sistema soppressivo

È noto come già dalla fine del Settecento, ancora sotto il governo del Doge, Venezia aveva dovuto far fronte, seppur in maniera discontinua, al problema del riuso delle pertinenze immobiliari degli ordini religiosi soppressi.[3] Sebbene le misure amministrative adottate dal Dogado e dalla prima dominazione asburgica fino ai primi anni del diciannovesimo secolo fossero state sempre inorganiche e fondamentalmente isolate, l'arrivo dei Francesi a Venezia, alla fine del 1805, avrebbe destato preoccupazione nei cittadini, sia laici, sia religiosi. Grazie all'incisività del dibattito illuminista e all'azione dei moti riformatori, gli ideali francesi si erano imposti nella gran parte dei territori europei e appariva oramai chiaro che il dominio napoleonico avrebbe agito come

> catalizzatore e acceleratore di mutamenti e processi evolutivi in campo economico, sociale, culturale: mutamenti e processi talvolta già delineatisi sotto l'antico regime, ma non ancora giunti a maturazione né sempre pervenuti alla coscienza dei contemporanei. (Capra 1992, 3-4)

Con il decreto dell'8 giugno 1805,[4] Bonaparte aveva già promulgato nel Regno le direttive relative a una serie di espropriazioni di conventi e monasteri (Filipponi 2013b, 31-2). Per tutti gli ordini conventuali e monastici il decreto stabiliva il principio della concentrazione obbligatoria laddove la comunità contasse meno di ventiquattro membri; ai regolari concentrati veniva corrisposta una rendita vitalizia, erogata grazie alle finanze del Monte Napoleone, nel quale venivano versate parte delle risorse provenienti dalla vendita di conventi e monasteri svuotati. Com'era accaduto già in passato, agli ordini religiosi che utilizzavano i propri immobili per la cura dei malati e degli infermi e per l'educazione dei ragazzi, era stato consentito di conservare i propri edifici.

L'utilizzo regolare di uno strumento amministrativo così impattante e all'avanguardia, molto differente dai sistemi adoperati nel Settecento,[5] si basava *in primis* sulla costituzione di un solido 'monte finanze': il Monte Napoleone era, appunto, concreta espressione di uno studiato processo di riordino della presenza religiosa sul territorio e, al contempo, garanzia di sussistenza dei membri del clero stesso.

L'organicità e la sistematicità degli interventi erano quindi le cifre stilistiche della strategia amministrativa adottata dai Francesi, che apparve subito come uno strumento del tutto rivoluzionario con il quale mettere in atto una riorganizzazione radicale della città.

3 Sul tema delle misure soppressive operate a Venezia dal potere dogale, si vedano: Filipponi 2013a; 2013b; Manzelli 1991a.

4 Decreto n°45 del 1805, *Sull'organizzazione del Clero secolare, regolare e delle monache*, Archivio di Stato di Venezia (ASVe), Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1805, p. I, 123-40.

5 Si fa riferimento soprattutto ai decreti promulgati dal Senato Veneziano degli anni 1766, 1767, 1768: si vedano Alberti, Cessi 1929; Cecchetti 1874.

e-ISSN 2280-8841

3 La demanializzazione dei beni ecclesiastici: preludio a un grande riordino urbano

Il 30 marzo 1806, dopo che i Francesi si erano definitivamente stabiliti in città, un decreto vicereale[6] impose l'immediata demanializzazione di tutti i beni appartenenti ai regolari di entrambi i sessi: di fatto «tutto passava al Demanio» (Bertoli 2002b, 30). Il Regno entrava così in possesso di una grande quantità di possedimenti, che avrebbero garantito l'accumulo di ricavi utili a ripianare in parte il debito pubblico.

Con il sistematico passaggio dei beni conventuali al complesso demaniale, emergeva già una differenza sostanziale tra i differenti approcci all'incameramento del patrimonio ecclesiastico: mentre la Repubblica e gli Austriaci della prima dominazione avevano quasi sempre operato delle confische parziali e scollegate tra loro, l'azione del governo francese dava conto di una concezione unitaria dei beni ecclesiastici.

A rafforzare quest'azione, il 25 aprile dello stesso anno un altro decreto vicereale,[7] assegnava al Demanio anche i beni delle scuole, delle confraternite e delle congregazioni di matrice laicale, inizialmente non toccate dalle requisizioni. Anche in questo caso lo Stato si impegnò a provvedere al sostentamento di coloro che vivevano grazie a questi istituti e all'eventuale risarcimento, mentre venivano invece ancora 'risparmiati' i patrimoni delle chiese parrocchiali e di quelle sussidiarie.

Già verso la metà del 1806, dunque, lo Stato si era impossessato di una grande quantità di beni più o meno cospicui, ma aveva mantenuto comunque intatti (e temporaneamente intoccabili) i beni parrocchiali: era stato così possibile guadagnare un discreto margine di manovra per le contrattazioni con la Chiesa, fortemente contrariata per le avocazioni già operate.

Questi primi provvedimenti di demanializzazione, va detto, non costituirono azioni isolate, ma s'inserivano nel clima di vivace evoluzione e nel quadro dell'ampio dibattito sul tema della trasformazione urbana che l'arrivo dei francesi avevano messo in moto anche all'interno del governo municipale. Il podestà del Consiglio Municipale, Daniele Renier (1768-1851) e i commissari della città – ben consci della necessità di dar corso a cambiamenti complessi – andavano infatti progressivamente esternando alle autorità l'esigenza di una rinascita economica e urbana. Da quanto si legge nei loro rapporti, i commissari veneziani, ritenevano indispensabile procedere ad ammodernamenti nel sistema dell'illuminazione notturna, nell'apertura di nuove strade, nell'edificazione di nuovi ponti, nell'interramento di alcuni rii e nello scavo di nuovi canali.

A riprova dell'eccezionalità del luogo e, al tempo stesso, dell'enorme bisogno di trasformazioni che l'antico impianto cittadino richiedeva, il vice re Eugenio di Beaurnhais (1781-1824), nel maggio del 1806, decretò lo scorporo delle spese per Venezia da quelle generali dello Stato: definì, infatti, spese locali quelle relative alla manutenzione dei canali, dei ponti e delle rive, alla riparazione delle contrade, all'illuminazione notturna, all'uso dei pozzi pubblici e agli apparati per l'estinzione degli incendi (Romanelli 1988, 39).

Non più semplice soluzione a problemi militari ed economici dell'*hic et nunc*, la requisizione di beni mobili ed immobili di proprietà del clero ambiva, dunque, a diventare un efficace strumento di approccio al riordino della città, pianificato di pari passo con le altrettanto importanti trasformazioni di ordine economico e amministrativo.

Si ebbe conto effettivo di questa nuova strategia – e di questa nuova gestione delle strutture ecclesiastiche – sempre nel 1806. Con l'emanazione di due decreti, uno nel mese di luglio[8] e uno nel mese di novembre,[9] i francesi procedettero alla concentrazione e allo svuotamento di più di quaranta monasteri e conventi localizzati nelle isole lagunari, nelle *insule* urbane comprese tra l'Arsenale e Sant'Elena, nella parte occidentale del sestiere del Dorsoduro e nelle aree esterne di Cannaregio, destinandoli a ospitare funzionalità militari (depositi, caserme, polveriere…). Il neonato governo francese riuscì in questo modo – e in soli sei mesi – ad acquartierare la quasi totalità dell'esercito presente in città (Filipponi 2013b, 32-4) **[figs. 1-2] [tab. 1]**.

6 Il decreto non fu mai pubblicato nel Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia; ne parla Bruno Bertoli in Bertoli 2002b.

7 Decreto n°47 del 1806, *Decreto concernente l'avocazione al Demanio de' beni delle Abbazie e commende di qualunque ordine straniero, non che di quelli delle Scuole, Confraternite e simili consorzj laicali,* ASVe, Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1806, p. I, 36-8.

8 Decreto n°160 del 1806, *Decreto riguardante le corporazioni religiose ne' dipartimenti Veneti riuniti al Regno,* ASVe, Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 27, 1806, p. II, 809-20.

9 ASVe, Direzione dipartimentale del Demanio e dei diritti uniti, Atti.

MDCCC 1800
10, 2021, 113-126
e-ISSN 2280-8841

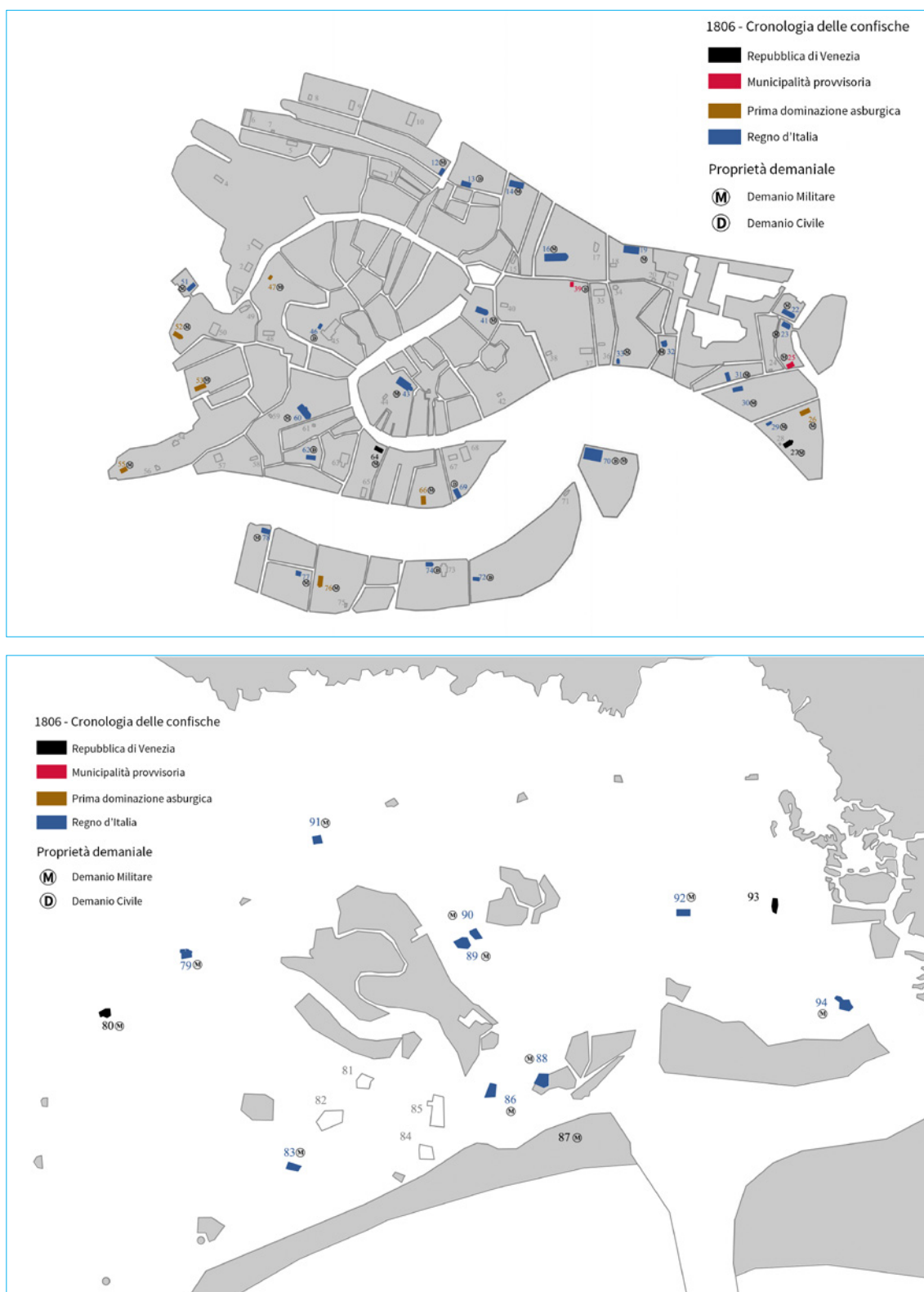



Figure 1-2 Mappa degli edifici conventuali e monastici confiscati in centro storico alla data di novembre 1806 e relativa proprietà demaniale

MDCCC 1800
10, 2021, 113-126
e-ISSN 2280-8841

Tabella 1 Legenda delle figure 1-2

CANNAREGIO
1. Corpus Domini – monastero
2. Santa Lucia – monastero
3. Santa Maria di Nazareth – convento
4. San Giobbe – convento
5. San Girolamo – monastero
6. Santa Maria del Redentore – monastero
7. Mantellate servite terziarie di San Girolamo – monastero
8. San Bonaventura – convento
9. Sant'Alvise – monastero
10. Santa Maria dell'Orto – convento
11. Santa Maria dei Servi – convento
12. Santa Maria della Misericordia – abbazia
13. Santa Caterina – monastero
14. Santa Maria Assunta dei Gesuiti – convento
15. Santa Maria dei Miracoli – monastero

CASTELLO
16. San Giovanni e Paolo – convento
17. Santa Maria del Pianto – monastero
18. Santa Giustina – monastero
19. San Francesco della Vigna – convento
20. S. Maria Elisabetta – monastero
21. Santa Maria della Celestia – monastero
22. Santa Maria delle Vergini – monastero
23. San Daniele – monastero
24. San Gioacchino – monastero
25. S. Anna – monastero
26. S. Giuseppe – monastero
27. Sant'Antonio Abate – convento
28. Cappuccine Concette – monastero
29. San Nicolò – seminario ducale
30. San Domenico – convento
31. San Francesco di Paola – convento
32. San Martino – monastero
33. San Sepolcro – monastero
34. San Giovanni Battista del Tempio – convento
35. San Lorenzo – monastero
36. San Giorgio dei Greci – convento
37. San Zaccaria – monastero
38. SS. Filippo e Giacomo – convento
39. San Giovanni Laterano – monastero
40. Santa Maria della Fava – convento

SAN MARCO
41. San Salvatore – convento
42. Santa Maria dell' Ascensione – convento
43. Santo Stefano – convento
44. SS. Rocco e Margherita – monastero

SAN POLO
45. Santa Maria Gloriosa dei Frari – convento
46. San Nicolò della Lattuga – convento

SANTA CROCE
47. Gesù e Maria – monastero
48. San Nicolò da Tolentino – convento
49. Santa Croce – monastero
50. Campanare alla Croce – monastero
51. Santa Chiara – monastero
52. Sant'Andrea della Zirada – monastero
53. Santa Maria Maggiore – monastero

DORSODURO
54. Santa Teresa – monastero
55. Santa Marta – monastero
56. Orsoline – monastero
57. Angelo Raffaele – monastero
58. San Sebastiano – convento
59. Soccorso – monastero
60. Santa Maria dei Carmini – convento
61. Carmelitane di San Barnaba – monastero
62. Ognissanti – monastero
63. SS. Gervasio e Protasio – monastero
64. Santa Maria della Carità – monastero
65. Santa Maria del Rosario – convento
66. Spirito Santo – monastero
67. San Gregorio – abbazia
68. Santa Maria della Salute – convento
69. Santa Maria dell'Umiltà – convento

GIUDECCA e SAN GIORGIO MAGGIORE
70. San Giorgio Maggiore – convento
71. San Giovanni Battista – convento
72. Santa Croce – monastero
73. SS. Redentore – convento
74. San Giacomo – convento
75. Sant'Angelo – convento
76. SS. Cosma e Damiano – monastero
77. Santa Maria Maddalena – monastero
78. SS. Biagio e Cataldo – monastero

LAGUNA SUD
79. San Giorgio in Alga – convento
80. Sant'Angelo della Polvere – convento
81. Santa Maria delle Grazie – monastero
82. San Clemente – convento
83. Santo Spirito – convento
84. San Lazzaro – convento
85. San Servolo – convento

LAGUNA NORD
86. Sant'Elena – convento
87. San Nicolò del Lido – convento
88. Sant'Andrea della Certosa – convento
89. San Cristoforo – convento
90. San Michele – convento
91. SS. Secondo ed Erasmo – convento
92. San Giacomo in Paludo – convento
93. Santa Maria del Rosario – convento
94. San Francesco del Deserto – convento

e-ISSN 2280-8841

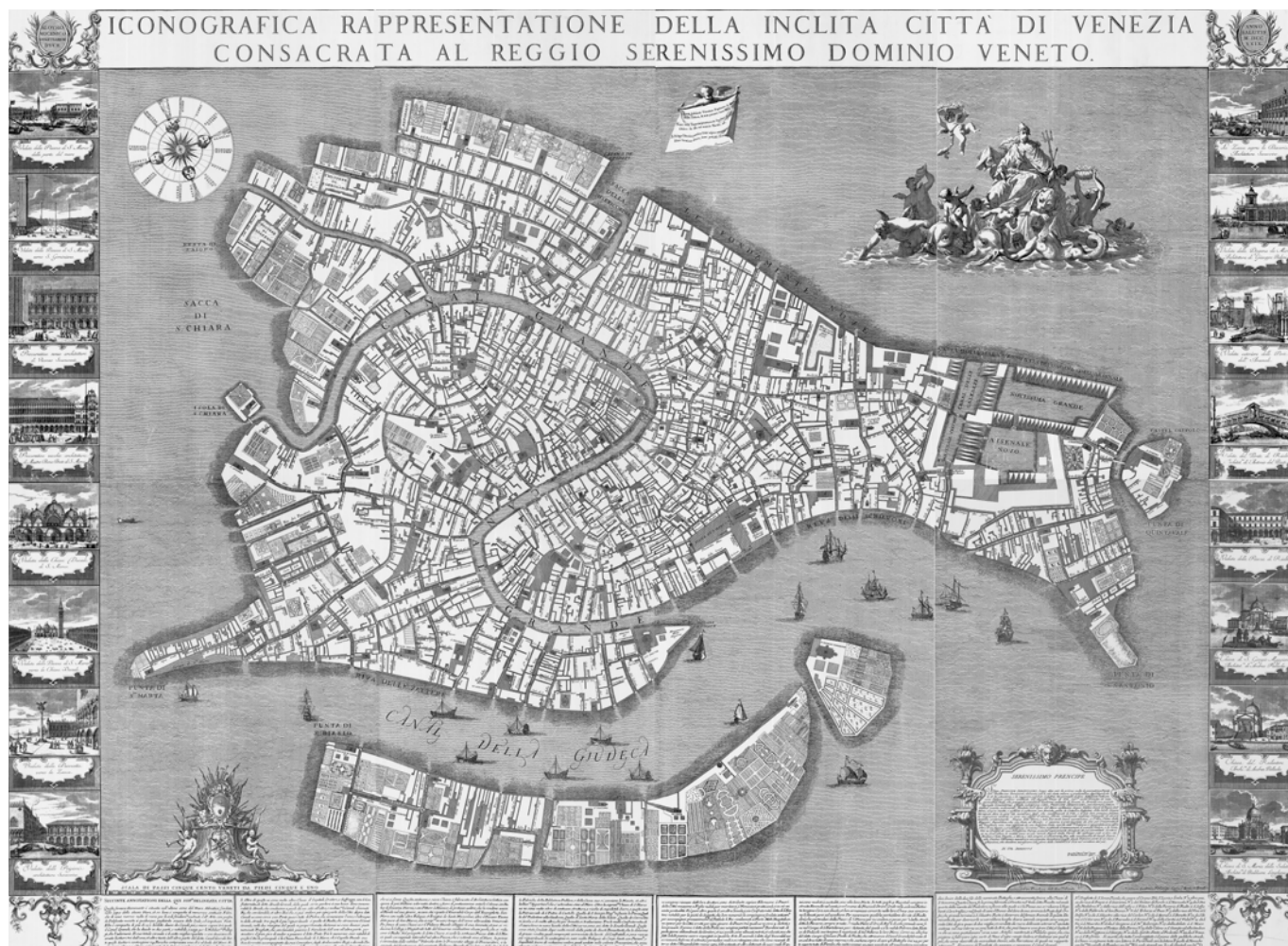



Figura 3 Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentatione della Inclita Città di Venezia*. 1729. Pianta topografica. Biblioteca del Museo Correr, Venezia. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

4 La pianificazione dei '*grands travaux*' e il sistema di controllo urbano: la Commissione all'Ornato e il decreto del dicembre 1807

Con gli interventi del 1806, tanto la demanializzazione dei beni del clero, quanto la messa in atto delle prime soppressioni avevano rivelato un approccio del tutto nuovo al tema della concentrazione e del riuso e a quello della questione urbana in generale.

La volontà – e la necessità – di pensare un disegno articolato e quanto mai completo per la riorganizzazione della struttura urbana veneziana, che costituiva allo stesso tempo peculiarità e criticità del luogo, andava sempre più fortificandosi e si apprestava ad arricchirsi di nuovi strumenti d'azione.

Fu all'inizio del 1807, con decreto del 9 gennaio, che, come è noto, il governo istituì a Venezia e a Milano un nuovo organo, la Commissione all'Ornato.[10] Il ruolo di queste prestigiose Commissioni – quella veneziana poteva contare sulla presenza di Giannantonio Selva – era quello di monitorare e regolamentare le azioni di trasformazione architettonica e urbana delle città (Filipponi 2013b, 35).

10 Decreto n° 5 del 1807, *Decreto portante il regolamento sull'ornato della città,* ASVe, Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 28,1807, p. I, 9-12.

Figura 4 Ludovico Ughi, *Iconografica rappresentatione della Inclita Città di Venezia*. 1807-08 (?). Pianta topografica, versione colorata: in blu le parrocchie da concentrare, in rosso quelle confermate, come da successive indicazioni del Real Decreto del 7 dicembre 1807. Biblioteca del Museo Correr, Venezia. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

Uno strumento di controllo così organizzato avrebbe permesso di pianificare in maniera strutturata le tipologie e le fasi degli interventi, nonché la fattibilità degli stessi e il loro impatto sul luogo; ancora una volta, la volontà francese si rivelò quindi decisa a riorganizzare globalmente la città, seguendo quei precisi «principi informatori» (Romanelli 1977, 39) che si erano venuti plasmando nella Francia rivoluzionaria e più tardi napoleonica, e che da lì si erano diffusi.

La Commissione rivestì quindi il ruolo cardine di 'ponte-radio' tra Venezia, Milano e Parigi: l'auspicato raccordo tra la Francia e i suoi domini italiani andava prendendo forma sempre più distintamente, offrendo alle due città *chefs* del Regno uno strumento d'intervento utile per adeguarsi alla politica urbana e alle modalità di approccio definite in Francia.

Sostanzialmente la Commissione si sarebbe dovuta occupare di mettere a punto un programma generale di interventi sulla città. Compilando, *in primis*, uno stato di fatto dettagliato della compagine architettonica veneziana, l'Ornato avrebbe dovuto proporre una serie di utili interventi di riordino, strutturati per essere perfettamente inseriti nel più ampio programma di rinascita urbana complessiva, pensato e messo a punto seguendo l'approccio razionalista e burocratico tipico del governo francese.

Quando il 18 giugno 1807 fu emanato un decreto che riprogrammava l'amministrazione degli ospedali e delle organizzazioni di pubblica

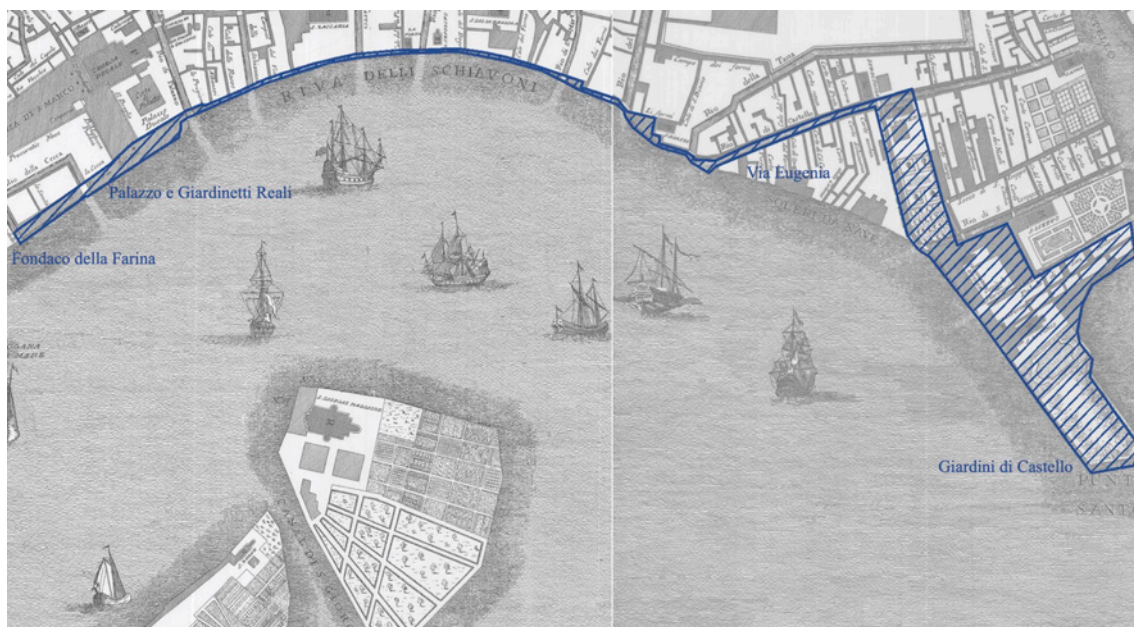



Figura 5 Tracciato del prolungamento della Riva degli Schiavoni, della Via Eugenia e dell'area dei nuovi Giardini Pubblici

Figura 6 (A fronte) Area dei nuovi Giardini pubblici (in blu) e pertinenze ecclesiastiche demolite per la realizzazione (in rosso)

beneficienza,[11] accorpando le istituzioni che si occupavano della cura dei malati in un'unica congregazione, si ebbe la percezione che il programma di svuotamento e riuso delle pertinenze ecclesiastiche fosse molto più vasto di quello che si era inizialmente immaginato.

Sei mesi più tardi, nel dicembre del 1807, fu varato il celebre decreto *portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia*,[12] i cui primi schizzi furono tracciati proprio da Giannantonio Selva, con l'aiuto di Antonio Diedo, probabilmente su una copia della mappa di Venezia redatta da Ludovico Ughi nel 1729 **[figs. 3-4]**.[13]

Il decreto si proponeva di dare delle indicazioni di massima sui lavori e sulle trasformazioni da eseguire e prevedeva di attuare – tra gli altri – i progetti relativi al prolungamento della Riva degli Schiavoni – un'ideale *via triumphalis* – fino alla creazione della Via Eugenia e dei Giardini dell'area di Castello (oggi, rispettivamente, Via Garibaldi e i Giardini della Biennale) **[figs. 5-6]** (Filipponi 2013b, 38, 40).

Al centro del decreto era comunque il titolo riguardante la gestione della presenza ecclesiastica: la concentrazione di trentuno parrocchie localizzate in città e la modifica dei confini delle restanti quaranta, mostrano uno spostamento ulteriore dell'area d'intervento delle misure soppressive.[14]

Risulta quindi piuttosto chiaro come la nuova gestione delle pertinenze ecclesiastiche fosse diventata il mezzo fondamentale per attuare i principali interventi di trasformazione della città – così come la creazione del porto e del porto franco lo erano per quella economica e la nascita del Dipartimento dell'Adriatico per quella amministrativa – creando progressivamente una fitta rete di moderni *établissements publics*.

11 Decreto n°104 del 1807, *Decreto riguardante l'Amministrazione degli Spedali ed altri Stabilimenti di beneficienza pubblica in Venezia*, ASVe, Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, p. I, 308-13.

12 Decreto n°261 del 1807, *Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia*, ASVe, Biblioteca Legislativa, Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, b. 28, 1807, p. III, 1188-203; Romanelli 1977, 44.

13 Romanelli 1077, 113; Mezzalira 2009, 80; Filipponi 2013a, 32-6.

14 Per un quadro più chiaro in merito ai contenuti del decreto del dicembre 1807, si vedano Filipponi 2013b, 37-40; Romanelli 1988.

CASTEL OLIV
ENALE
OVO
S.DANIELLE
Rio delle
LE VERGINI
Vergini
S.PIETRO
PATRIARCATO
Cale di San Pietro
Rio di S.Danielle
Cale d'S.Zuane
Corte dei Pre
Campo Pomeri
CASTELLO
Corte Noua
PUNTA DI
QUINTAVALE
S.ANNA
S.DOMENICO
Corte della Furlane
Campo dei Nicoli
S.Domenico di Castello
Rio di S.
S.ISEPPO
San Antonio
Paludo di
Ospitale dei Marineri
LE CAPUCINE
S.ANTONIO
PUNTA DI
S.ANTONIO

5 Un modello d'intervento

Va ricordato che quella del riuso di edifici ecclesiastici soppressi non fu una pratica introdotta in epoca napoleonica. Bisogna infatti tenere presente che gli espropri di chiese, conventi e monasteri avevano fatto la loro comparsa in Francia già all'indomani della Rivoluzione (Charon-Bordas 1994, 32).

Di certo, però, l'operato francese in ambito veneziano si distinse per molteplici aspetti, tra cui il carattere di forte omogeneità degli interventi e l'estrema coerenza nella scelta delle destinazioni d'uso, che erano comprese per lo più nella sfera dell'amministrazione, dell'istruzione e dell'utilità pubblica in generale: quella che oggi è definita *fonction publique.*

Nel quadro di questa struttura organizzativa, un ruolo fondamentale era stato assegnato all'Ufficio Statistico del Ministero dell'Interno del Regno, la cui direzione fu affidata tra il 1807 e il 1808 a Melchiorre Gioia. Da questo organo verranno emanati questionari sullo stato delle città del Regno, delle quali venivano monitorati aspetti riguardanti non solo la popolazione, i commerci e l'economia, ma anche gli stabilimenti religiosi soppressi e le funzioni pubbliche installate in città.[15]

Tra gli altri, vale la pena di citare un documento, attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Milano e recentemente rinvenuto e analizzato dalla studiosa Elena Doria: il documento, firmato dallo stesso Gioia e redatto tra il 1807 e il 1808, è l'Indice della *Statistica del Regno d'Italia,*[16] un'imponente opera che fu commissionata all'Ufficio dal vice re.

Nel documento lo statistico aveva strutturato, alla maniera francese, un rigido schema di classificazione di alcuni dei caratteri delle città e della collettività: la «topografia», la «produzione», la «popolazione», le «arti e mestieri», il «commercio», la «pubblica sorveglianza» e i «caratteri del popolo».

L'analisi del documento ha dimostrato che anche l'organizzazione dei «pubblici stabilimenti», così come ogni altro aspetto della vita sociale, faceva capo a un impianto 'teorico' ben preciso, espressione di una metodica organizzazione statale.

È particolare il caso relativo alla categoria VI, «Pubblica Sorveglianza», i cui edifici erano stati individuati in base alle funzioni che erano chiamati a espletare: la funzione «promuovente» richiedeva «case d'istruzione», quella «soccorrente» «ospedali», «luoghi pii» e «case di lavoro» e quella «repellente» «centri speciali di sorveglianza», «case d'arresto» e «tribunali».[17]

Numerosi documenti dimostrano che, negli anni compresi tra il 1806 e il 1812, anche in Francia molti conventi e monasteri furono soppressi e riutilizzati per accogliere funzioni di pubblica utilità, come municipi, prefetture, scuole, ricoveri per i mendicanti, prigioni, caserme, tribunali, archivi, biblioteche e teatri.[18] Tra i meno noti è possibile citare il progetto per la sede della Prefettura nell'ex convento delle Annunciate a Épinal, nell'attuale regione del Grand Est,[19] la realizzazione di una casa di ricovero nel convento dei Carmini di Poitiers[20] e lo spostamento del Municipio e delle carceri nella grande abbazia di Fontevrault a Jaulnay, nella Loira.[21]

Più avanti negli anni, tabelle, lettere e decreti documentano l'utilizzo dello stesso tipo di riconversioni nei dipartimenti italiani direttamente annessi all'Impero (i cosiddetti *pays annexés*), cioè in Piemonte, in Toscana, in Emilia, in Liguria, in Umbria, nel Lazio e in parte della Campania.[22]

In particolare in una lettera, datata 12 dicembre 1812 e conservata presso gli Archives Nationales a Parigi, il ministro delle Finanze scrive al ministro dell'Interno affermando che, come da indicazioni precedentemente impartite dal Segre-

15 ASMi, Studi parte Moderna, c. 1150.

16 ASMi, Studi parte Moderna, c. 1183.

17 Per un quadro più esaustivo del lavoro dell'*Ufficio Statistica* del Regno d'Italia, del ruolo di Melchiorre Gioia e dei contenuti dell'Indice della *Statistica del Regno d'Italia,* si vedano: Doria 2014a; 2014b; Doria 2016.

18 Archives Nationales, Paris (ANPa), F/21, Beaux-arts, Plans, Plans des édifices départementaux soumis à l'examen du Conseil des bâtiments civils (An I – 1865), cc. 1878, 1879, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1891,1892, 1894, 1895, 1896, 1898, 1900, 1903, 1904, 1905, 1907, 1908; Pinon 2012; Saboya 2012.

19 ANPa, Beaux-arts, Plans, Plans des édifices départementaux soumis à l'examen du Conseil des bâtiments civils (An I – 1865), c. 1908, doc. n° 3822.

20 ANPa, Beaux-arts, Plans, Plans des édifices départementaux soumis à l'examen du Conseil des bâtiments civils (An I – 1865), c. 1907, doc. n° 3765.

21 ANPa, Beaux-arts, Plans, Plans des édifices départementaux soumis à l'examen du Conseil des bâtiments civils (An I – 1865), c. 1907, doc. n° 3767.

22 ANPa, F/19, Cultes, Tableaux, lettre set rapports sur les couvents supprimés dans les départements italiens et réservés pour y établir des administrations publiques. 1811-12, cc. 312-13; ANPa, F/19, Cultes, Suppression des couvents en Italie. 1807-13., c. 1075; ANPa, F/13, Bâtiments civils, Notes sur le couvents supprimés dans les départements italiens et sur l'emploi qu'on peut faire de leurs bâtiments. 1811-12, c. 1668; Pinon 2012.

tariato Generale dell'Imperatore, le funzionalità pubbliche, i *bâtiments civils*, avrebbero dovuto essere preferibilmente ospitate all'interno delle preesistenze ecclesiastiche.[23]

La vocazione pubblica delle destinazioni d'uso di conventi e monasteri soppressi si configurava senza dubbio come la cifra fondamentale delle soppressioni napoleoniche nei dipartimenti italiani e francesi, aspetto riscontrabile anche in ambito veneziano.

A un'omogeneità di destinazioni corrispondeva però, in alcuni casi, una sostanziale differenza di applicazione del 'metodo'. Nella vicina Lombardia napoleonica l'attività di soppressione, concentrazione e riuso di determinati complessi sembrava non far parte di un disegno completo di pianificazione urbana: considerando anche che l'effettivo numero di edifici ecclesiastici riutilizzati era molto più basso rispetto a quello relativo all'area veneziana, è molto probabile che questo genere di attività fossero limitate alla soddisfazione delle necessità politiche di riorganizzazione della presenza ecclesiastica e a quelle economiche di acquisizione di nuove rendite.

In particolare a Milano, l'assenza di un 'caso' urbano da ridisegnare e il precedente – e dinamico – dominio austriaco di Maria Teresa e Giuseppe II – che avevano immaginato e attuato lo spostamento di alcune funzionalità pubbliche in edifici religiosi – non conferivano all'operato francese quel carattere di unitarietà e organicità che avrebbe, invece, acquisito nel caso veneziano.

I napoleonici si occuparono, di fatto, solo della dislocazione di alcune caserme e di alcuni teatri in antichi conventi, ma gli sforzi maggiori si concentrarono sulla progettazione e realizzazione dello spazio pubblico, inteso come «luogo urbano» (Patetta 1978, 21), come sede, cioè, di funzioni che prevedevano il coinvolgimento della collettività. Nacquero così le *Feste della Libertà* (sul modello delle *Fêtes Nationales*) e furono eretti numerosi monumenti provvisori – diventati poi definitivi – come Porta Ticinese, Porta Vercellina, Porta Romana e la porzione costruita del Foro Bonaparte; alla scala territoriale, furono create la route du Simplon verso Ginevra e i valichi del Mongenèvre e del Montcenis, per collegare Milano con Parigi.[24]

A Venezia la situazione si rivelò molto diversa: quando i francesi la conquistarono trovarono una città carica di storia, connotata da una fortissima identità culturale, ma allo stesso tempo 'ferma', 'antica', confinata e perimetrata dall'acqua e impostata su una tortuosissima maglia di calli, di campielli e di campi. A dominare da sempre la *forma urbis* vi erano le chiese, che segnavano i *confinia* delle aree urbane, davano i nomi alle strade e scandivano la vita e le abitudini dei cittadini.

Nella loro articolazione, il decreto del 7 dicembre 1807 e quelli che lo precedettero contenevano una serie di provvedimenti per la città che miravano a sanare le finanze, a rimettere in circolo ricchezze che oramai avevano perduto il loro valore e a impostare un sistema di servizi pubblici che avrebbero educato, per dirla con termini rivoluzionari, la popolazione al vivere collettivo. Lo rivelano la nascita di numerose scuole, dei licei, delle accademie, degli archivi, degli ospedali, dei cimiteri, dei giardini pubblici e degli istituti di pubblica beneficienza.[25] Finalizzata alla creazione di questa articolata rete di servizi era l'emanazione delle misure relative alla demanializzazione dei beni ecclesiastici, alla soppressione di conventi e monasteri e alla concentrazione delle parrocchie, tutte operazioni pianificate nel giro di poco più di un anno.

La scelta delle soppressioni e delle conservazioni, poi, non fu affatto casuale, ma solidamente organizzata sulla base di più considerazioni. Si trattava senza dubbio di valutazioni in parte di carattere economico e sociale: lo dimostrano le numerose tabelle rinvenute,[26] nelle quali erano state meticolosamente censite le chiese parrocchiali, le sussidiarie, gli oratori, i patronati, le chiese di regolari e quelle delle monache; per ciascuna, venivano descritti lo stato della fabbrica, le entrate e rendite della chiesa e la popolazione della parrocchia. In tabelle a parte venivano poi riportate le «Chiese da chiudersi», le «Chiese da riservarsi oltre il numero determinato» e le «Chiese da conservarsi»,[27] valutando per ognuna i redditi guadagnati o gli eventuali indennizzi da sborsare. In questo modo il governo sarebbe riuscito a tenere sotto controllo sia gli aspetti economici dell'opera di conservazione o di soppressione, sia l'impatto sociale relativo alla riorganizzazione e al ribilanciamento della presenza ecclesiastica sul territo-

23 ANPa, F/19, Cultes, Tableaux, lettre set rapports sur les couvents supprimés dans les départements italiens et réservés pour y établir des administrations publiques. 1811-12, cc. 312-13, microfilm, doc. n° 259 bis.

24 Sul tema dei progetti napoleonici per la città di Milano si vedano Repishti 2012; Roberti 1947.

25 Per uno schema più preciso e dettagliato delle funzioni pubbliche installate nei conventi e monasteri veneziani demanializzati, si vedano Filipponi 2013a, 30-2; 2013b, 32-41.

26 ASVe, Direzione dipartimentale del Demanio e dei diritti uniti, b. 361.

27 ASVe, Direzione dipartimentale del Demanio e dei diritti uniti, b. 361.

e-ISSN 2280-8841

rio. Questo stesso tipo di 'registri ecclesiastici', del resto, veniva redatto in tutta la Francia a cura del Comitato di Alienazione dei Beni che, per ogni edificio, elencava caratteri principali, rendite e stime di valore.[28]

Venivano fatte, però, anche delle considerazioni di carattere prettamente architettonico, urbano e territoriale. Abbiamo visto, infatti, come l'attività della Commissione all'Ornato fosse fondamentale per la valutazione e per l'organizzazione degli interventi da operare. Gli schizzi effettuati sulla pianta dell'Ughi, di cui si è già avuto modo di parlare, erano senza dubbio necessari a Selva «per poter a colpo d'occhio riflettere alli possibili rettifili»;[29] ma erano, probabilmente, anche il frutto di un'acuta riflessione intorno agli edifici di matrice ecclesiastica, coadiuvata dall'uso di una mappa che indicava con precisione le pertinenze religiose, la loro tipologia e il loro inserimento nel complesso del perimetro urbano (Filipponi 2013a).

Del resto le attenzioni dell'imperatore per Venezia erano altissime: il vice re Eugenio non mancava mai di coinvolgerlo nelle scelte e di metterlo al corrente delle varie tappe nella realizzazione degli interventi, inviando dettagliati rapporti sullo stato delle soppressioni, delle requisizioni, della vendita dei beni ecclesiastici diventati nazionali[30] e sullo stato dei lavori in corso.

La pianificazione del riordino urbano, la sua forte carica di unitarietà, la probabile stesura di una 'mappa' di nuove funzioni da destinare ai conventi e alle chiese soppresse: tutto questo aveva contribuito a rendere l'attività di soppressione a Venezia talmente rilevante da diventare un valido modello di intervento, i cui capisaldi erano applicabili nelle riflessioni su contesti analoghi e su altre città.

Lo dimostra una missiva, inedita, datata 26 dicembre 1807 e inviata dal ministro per il Culto Giovanni Bovara (1734-1812) alla Segreteria dell'imperatore, conservata agli Archives Nationales:

> Sire,
>
> Ho l'onore di inviare a V.M.I.R. il progetto di decreto relativo alla riunione delle Parrocchie in altre città principali dello Stato ex-veneto.
>
> Nella operazione ho seguito le tracce prescritte da V.M.I.R. nel decreto 22 giugno 1805, e le direzioni che Vostra Maestà si è recentemente degnata di approvare nella concentrazione delle Parrocchie di Venezia.
>
> Sono con profondissima venerazione
>
> Di vostra Maestà, Milano, 26 dicembre 1807.[31]

L'esistenza di «direzioni» – cui fa riferimento Bovara – potrebbero dimostrare ancora una volta che le operazioni e le azioni che in qualche modo erano connesse agli interventi sulle preesistenze ecclesiastiche non erano state in alcun modo lasciate al caso e che non si basavano solo su criteri di utilità economica o militare. Queste considerazioni fanno quindi supporre l'esistenza di uno scenario ben più complesso alle spalle degli interventi francesi a Venezia, interventi che furono, ed è innegabile, talvolta distruttivi o apparentemente motivati da soli interessi economici, dalla depredazione di opere d'arte o da finalità connesse al sistema delle rendite.

Questi provvedimenti erano tuttavia animati da un'innovativa idea di organizzazione urbana, un vero e proprio metodo di pianificazione che mirava alla creazione di una maglia di sistemi per la cittadinanza e che è all'origine della rinascita della città dopo la caduta della Serenissima: la traccia-base della struttura e del volto che Venezia ha assunto negli anni successivi al 1797 e che la città conserva, almeno in parte, ancora ai giorni nostri.

28 ANPa, Biens nationaux et affaires domaniales, cc. 1-189.

29 Archivio Municipale di Venezia (AMVe), 1807, Ornato, Lettera 4.7.1807, già citata da Giandomenico Romanelli in Romanelli 1977, 133.

30 ANPa, AF/IV, Archives du pouvoir exécutif, Secrétairerie d'état impériale (an VIII – 1815), Royaume d'Italie. Correspondance avec le vice roi, c. 1709.

31 ANPa, AF/IV, Archives du pouvoir exécutif, Secrétairerie d'état impériale (an VIII – 1815), Royaume d'Italie. Correspondance avec le vice roi, cc. 1709, 1710, 1712, c. 1710, doc. n° 286.

MDCCC 1800
10, 2021, 113-126
e-ISSN 2280-8841

Bibliografia

Alberti, A.; Cessi, R. (a cura di) (1929). *Verbali delle sedute della Municipalità provvisoria di Venezia, 1797*. Bologna: Zanichelli.

Bertoli, B. (2001). «La Chiesa di Venezia dalla caduta della Serenissima agli inizi della Restaurazione». Calabi, D. (a cura di), *Dopo la Serenissima. Società, amministrazione e cultura nell'Ottocento Veneto = Atti del convegno internazionale di studi* (Venezia, 27-29 Novembre 1997). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 15-62.

Bertoli, B. (2002a). *La Chiesa di Venezia dalle origini al Duemila*. Venezia: Studium cattolico veneziano.

Bertoli, B. (2002b). *La soppressione di conventi e monasteri a Venezia dal 1797 al 1810*. Venezia: Deputazione di Storia Patria per le Venezie.

Capra, C. (1992). «Lombardia e Veneto negli anni napoleonici: verso un'identità regionale». Fontana, G.L.; Lazzarini, A. (a cura di), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: economia, territorio, istituzioni = Atti del convegno di studi* (Bassano del Grappa 19-21 ottobre 1989). Milano: Cariplo; Laterza, 3-7.

Cecchetti, B. (1874). *La Repubblica di Venezia e la corte di Roma nei rapporti della religione*. Venezia: Premiato Stabilimento Tipografico di P. Naratovich.

Charon-Bordas, J. (1994). *Les sources de l'histoire de l'architecture religieuse aux Archives Nationales. De la Révolution à la Séparation, 1789-1905*. Paris: Archives Nationales.

Di Stefano, G; Paladini, G. (1996). *Storia di Venezia: 1797-1997*. Venezia: Supernova.

Doria, E. (2014a). «Una statistica sugli edifici pubblici per l'istruzione in età napoleonica: i casi di Venezia e Milano». *Storia Urbana*, 142, 21-36.

Doria, E. (2014b). «La misura della città nel primo Ottocento: i casi di Venezia e Milano. Fonti e strumenti per una lettura comparata della città». Adorno, S.; Cristina, G.; Rotondo, A. (a cura di), *VisibileInvisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni = Atti del VI Congresso AISU* (Catania, 12-14 settembre 2013). Catania: Scrimm Edizioni, 1468-78.

Doria, E. (2016). «"*Magnifico e degno di un Monarca…*". Un Orto Botanico per Venezia "semi-capitale" (1806-1814)"». *Annuario dell'Archivio di Stato di Milano*, 2015, 125-49.

Filipponi, E. (2013a). «Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: le rappresentazioni cartografiche». *MDCCC 1800*, 2, 27-40. https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/mdccc-1800/2013/2/art-10.14277-2280-8841-MDCCC-2-13-3.pdf.

Filipponi, E. (2013b). «Venezia e l'urbanistica napoleonica: confisca e riuso degli edifici ecclesiastici tra il 1805 e il 1807». *La Rivista di Engramma*, 111, 31-43. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1456.

Georgelin, J. (1978). *Venise au siècle des lumières*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Gioli, A. (1997). *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso tutela e dispersione. Inventario dei 'Beni delle corporazioni religiose' 1860-1890*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato 80. http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Quaderni/Quaderno_80.pdf.

Lagomaggiore, C. (1938). «Venezia e Napoleone». *Ateneo Veneto*, 16(2), 77-9.

Manzelli, M. (1991a). *Dalle lotte anticuriali del secondo Settecento a Venezia, fino alla soppressione delle corporazioni religiose: il riuso dei conventi in epoca napoleonica* [tesi di laurea]. Venezia: Università Iuav di Venezia.

Manzelli, M. (1991b). «Avocazione allo Stato e riuso della proprietà immobiliare ecclesiastica a Venezia in epoca napoleonica». *Storia urbana*, 57, 5-28.

Mezzalira, C. (2009). «Progetti napoleonici per l'area orientale di Castello». *Ateneo Veneto*, s. 3, 8(1), 73-100.

Patetta, L. (1978). «Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica. L'idea della magnificenza civile». Patetta, L. (a cura di), *Architettura a Milano, 1770-1848 = Catalogo della mostra* (Milano, Rotonda di Via Besana, Ottobre-Novembre 1978). Milano: Electa, 21-5.

Patetta, L. (1992). « Soppressione degli ordini religiosi e riuso civile dei beni in Lombardia ». Fontana, G.L.; Lazzarini, A. (a cura di), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica: economia, territorio, istituzioni = Atti del convegno di studi* (Bassano del Grappa 19-21 ottobre 1989). Milano: Cariplo; Laterza, 371-99.

Pinon, P. (2012). «La grande mutation des couvents sous l'Empire». Tedeschi, L.; Rabreau, D. (éds), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*. Mendrisio; Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press; Silvana Editoriale, 83-94.

Repishti, F. (2012). «Passeggi pubblici e circonvallazioni a Milano durante il Regno d'Italia». Tedeschi, L.; Rabreau, D. (éds), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*. Mendrisio; Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press; Silvana Editoriale, 143-56.

Roberti, M. (1947). *Milano capitale napoleonica: la formazione di uno stato moderno. 1796-1814*. Milano: Fondazione Treccani.

Romanelli, G. (1977). *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*. Roma: Officina.

Romanelli, G. (1988). *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*. Venezia: Albrizzi.

Saboya, M. (2012). «La ville nouvelle, l'État et les politiques municipales. Architecture publique et urbanisme à Bordeaux de la Révolution à la fin de l'Empire». Tedeschi, L.; Rabreau, D. (éds), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*. Mendrisio; Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press; Silvana Editoriale, 209-22.

Tramontin, S. (1991). «La riduzione napoleonica delle parrocchie a Venezia: origine, attuazione, conseguenze». *Ricerche di storia sociale e religiosa,* 39, 119-36.

Zorzi, A. (1977). *Venezia scomparsa*. Milano: Electa.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

Rossi's *Saint Anthony*, from Beckford's Oratories to Sir Francis Cook's 'Sanctuary' in Monserrate Palace, Portugal

Maria João Baptista Neto
Universidade de Lisboa, Portugal

Abstract William Beckford's statue of Saint Anthony, sculpted by John Rossi, included one of the most valued pieces of his art collection. As this paper argues, this statue was modeled after a sixteenth century sculpture of the Church of Saint Anthony located in Lisbon. The statue played a major role at Fonthill Abbey, where it was displayed in a sumptuous sanctuary. The same occurred in Lansdown Tower, enthroned in a new oratory. After Beckford's death, the art collector Francis Cook purchased the statue for his Monserrate estate in Sintra, where Beckford lived between 1794 and 1795. The Lansdown sanctuary was then recreated in Monserrateas an intriguing homage to Beckford.

Keywords William Beckford. John Charles Rossi. Saint Anthony. Fonthill Abbey. Lansdown Tower. Francis Cook. Monserrate.

1 Introduction

Throughout his turbulent, glamorous and eccentric life, William Beckford (1760-1844) surrounded himself with many works of art, which were all designed, commissioned or purchased with exquisite taste, composing bold decorative, aesthetic and symbolic projects. Amongst these chosen pieces, one stands out, less so for its artistic value, but rather for the special meaning it held, closely kept until his demise: John Charles Rossi's statue of Saint Anthony **[fig. 1]**. It embodies his devotion for the saint, the very saint Beckford wished to see become the main reference of Fonthill Abbey. In the manner of a medieval monarch, his immense fortune from the sugar plantations in Jamaica enabled him to build a huge abbey dedicated to his patron saint, in whom he entrusted his faith and redemption, seeking to perpetuate his memory through fame. Even after his plunge into financial ruin, with no other option but to sell Fonthill, Beckford did not abandon his faith nor did he leave Rossi's statue behind. In Lansdown Tower, he again built a carefully designed altar to enthrone the statue of Saint Anthony.

Nowadays, this sculpture by Rossi is housed in Portugal (Dakers 2018, 348), and was part of the collection of Monserrate Palace, in Sintra, the property of the wealthy English merchant, Sir Francis Cook (1817-1901). Cook, who became one of the greatest art collectors of the second half of the nineteenth century, acquired the property in 1856, refurbished it and established his summer residence there, populating its interior with nota-

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2021-02-18
Accepted 2021-04-19
Published 2021-07-26

Open access

Citation Baptista Neto, M.J. (2021). "Rossi's Saint Anthony, from Beckford's Oratories to Sir Francis Cook's 'Sanctuary' in Monserrate Palace, Portugal". *MDCCC*, 10, 127-148.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2021/10/007

ble pieces of European and Oriental art. Monserrate held special meaning for Cook because Beckford had lived there during one of his longer stays in Portugal, and this had been disclosed by Lord Byron to an entire romantic generation, in *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18).

2 Beckford's Devotion to Saint Anthony

The devotion for this Portuguese saint began in his adolescence (Alexander 1962, 130), but his social isolation, as a result of 'the Powderham scandal' in 1784, and the death of his wife in 1786 had the effect of reinforcing his admiration and faith **[fig. 2]**. Exactly when Beckford commissioned Rossi to sculpt his venerated Saint is still unknown. Although the reference to the writer already having an image of St. Anthony with him during his self-exile period on the European continent, (Alexander 1962, 124), Rossi's sculpture must have only been executed a little later. Probably after Beckford had designed a series of projects that also included the construction of a special place to honor his favorite saint. He first commissioned James Wyatt (1746-1813) to execute plans for a chapel at Stop's Beacon, on the family estate at Fonthill in 1794 (Melville 1910, 214). A few months earlier, in December 1793, Beckford drew a sketch to be implemented in his Lisbon house, which was already an embryo of the spatial organization to be developed in Fonthill (Alexander 1962, 118). This project featured a sanctuary dedicated to Saint Anthony at the end of a sequence of the various rooms. **[fig. 3]** The Lisbon project was to be "more confined" and Beckford requested support from the architect to design the "new oratory, a sort of tabernacle with curtains and lamps and 6 altar candlesticks" (Melville 1910, 214).

In 1782, during his visit to Padua, he reacted ecstatically to the basilica dedicated to the saint, the artistic quality of the altar and its tomb (Beckford 1834 I, 149-52). Five years later, back in Lisbon, the new church built upon St. Anthony's birthplace, after the 1755 earthquake, did not arouse the same degree of admiration. However, he was not indifferent to the wooden polychrome image of the Saint, recovered from the early church and enthroned on the main altar "in the midst of a bright illumination" (Beckford 1834, 2: 60) **[fig. 4]**.

The Anglican Church, with its dry, rigid liturgical ritual of the time, provided neither spiritual comfort nor sensory stimulation to a sensitive mind like that of Beckford's. While in England the churches' 'centre' had shifted from the altar to the pulpit, the Roman Catholic Church continued to transform its altars into a climax of visual eloquence for the faithful. Beckford felt the power of these scenarios, he admired how manipulation of the *chiaroscuro* accentuated the drama of the compositions; how the diversity and characteristics of the materials used in their construction and decoration had the same purpose and worked together to stimulate the senses of the faithful. Furthermore, according to him, the lighted candles on the altars in praise of God and the saints contributed to "diffuse a mysterious light" (Watkin 2002, 37). Hence, the composition of the altars of the churches visited and frequented by Beckford in Portugal served as the main reference for his new oratory project in his Lisbon house.

Beckford's restless mind led him to embrace several projects simultaneously. 1794 was also the year when he took advantage of the departure of British merchant Gerard De Visme, to England, to sublet the property of Monserrate, in Sintra **[fig. 5]**. Beckford had already coveted this place in 1787 during his first stay in Portugal. It is not known whether the refurbishment undertaken by Beckford in Monserrate in 1795 also included an oratory dedicated to Saint Anthony. However, the festivities he witnessed in Lisbon on the occasion of the sixth centenary of the birth of the saint, most certainly fueled his desire to erect altars for the Franciscan miracle worker.[1]

3 Rossi's St. Anthony at Fonthill Oratory

It was at this point that he became more determined to build a "pleasure building" in Fonthill, to ornament his estate (Aldrich 2002, 121). Upon his return to Fonthill in 1796, he sought to persuade James Wyatt to design the two projects he wished to develop on his property: in Stop's Beacon, where instead of a simple chapel he intended to build a tower-observatory;[2] and at Hinkley Hill, the lodge, that

1 Beckford's devotion for the saint was well known among the Portuguese elites, so much so that a clergyman, by the name of Gelásio da Conceição wrote about the saint in 1794, with the sole purpose of bequeathing his writings to Beckford (Pires 1987, 218).

2 *The Gentleman's Magazine* 1796, 2.

Figure 1 John Charles Rossi, *Saint Anthony and the Child*. 1798 c. Marble, limestone and alabaster, h 96 × w 43 × d 29 cm. Lisboa, Colégio São João de Brito - Centro Inaciano do Lumiar. Photo © PSML, João Krull, 2017

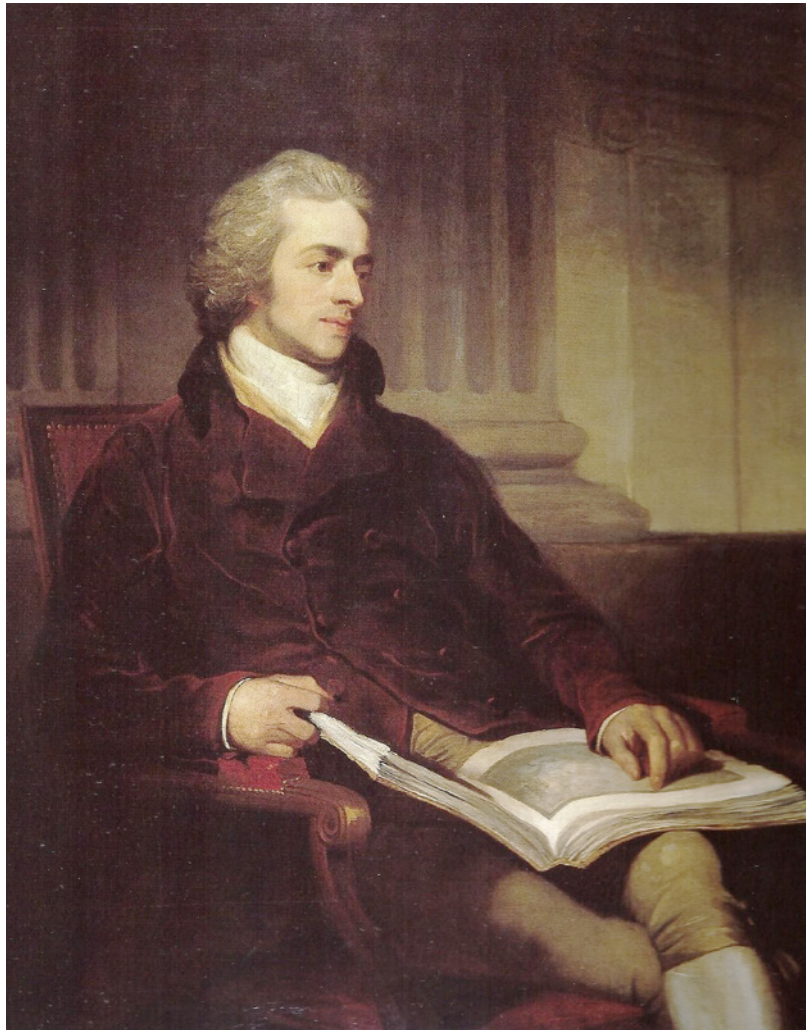



Figure 2
John Hoppner, *William Beckford*. 1800 c. Oil on canvas, 124 × 99 cm. Nr. inv. 1868-21. Salford, Salford Museum & Art Gallery

would later come to be called the Abbey (Brockman 1956, 95-6), which would accommodate the tower's visitors (Rutter 1823, 109). However, as construction of the Abbey expanded, the idea of making a worthy chapel for his Saint Anthony appeared to shift to this new building, as is made evident in the enthusiastic letter Beckford wrote in February of the following year to Sir William Hamilton describing the project: "It contains apartments in the most gorgeous Gothic style with windows of painted glass, chapel for blessed St. Anthony […], gallery […], and a tower […]" (Alexander 1962, 159). He dedicated a large octagonal chapel to the saint, from which a nave emerged to the west, where he had initially planned to make a large banquet room, but which later became the majestic main hall. To the south, there was a long gallery called St. Michael, providing access to the apartments.

We know from Farington's diary that, some months later, in August, Wyatt presented new details for the interior decoration of the building, including "four gothic statues by Nollekens, Flaxman, Westmacott and Rossi" (Wilton-Ely 1976, 42). It was probably on this occasion that Beckford commissioned Rossi (1762-1839) to make the statue of Saint Anthony to feature on the altar of the great chapel. Rossi had just been appointed sculptor to the Prince of Wales, the future George IV, and immediately after, in 1798, he was elected associate member of the Royal Academy (Gunnis 1968, 326-7).[3]

3 Rossi's was not the only statue to be sculpted for Fonthill. A life-size limestone statue of the saint was made by Joseph Theakston (1772-1842) for the niche above the Great West Door. This statue is currently in the Temple gardens of Wardour Park. A photograph of it was published by Lees-Milne 1976, 76.

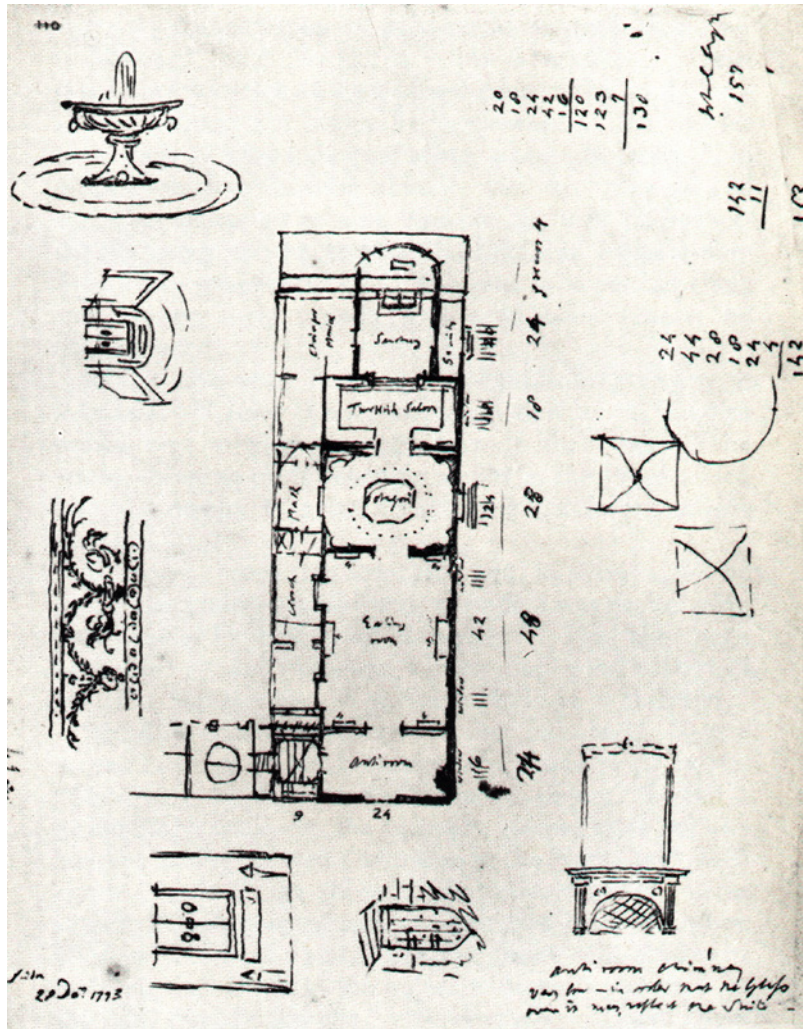



Figure 3
Beckford's own plan of his Lisbon house, drawn by himself (Alexander, Boyd 1962, 118)

The first time Rossi's statue is described in the context of a large altar is on the occasion of Lord Nelson's reception at Fonthill, in December 1800. Admiring that scene was one of the most thrilling moments of the evening for the illustrious guests. After dining in the Brown Parlor, they climbed the staircase of the octagonal tower (Nelson's Turret) walked through the Yellow Room and Oak Library to St. Michael's gallery, still under construction at the time. In the first few meters of the sumptuous gallery completed for the reception, was "a superb shrine, with a beautiful statue of St. Anthony in marble and alabaster, the work of Rossi, placed upon it, with reliquaries studded with brilliants of immense value, the whole illuminated by a grand display of wax-lights on candlesticks and candelabra of massive silver gilt, exhibited a scene at once strikingly splendid and awfully magnificent". This entire carefully illuminated scene was reflected "in the great oriel opposite, from its spacious squares of plate-glass".[4]

The enthronement of the saint's statue allowed Beckford to experiment with the architectural attributes he so admired in the tricks of intense and diffused light and shadow, colour and reflection – in that which is referred to by David Watkin, quoting Soane, as the poetry of Architecture (Watkin 2002, 37). The sense of mystery was attained by the viewer, as well noted at time.[5] To complete such an atmosphere of magic effect, the harmony

4 *The Gentleman's Magazine* 1801, 298.
5 *The Gentleman's Magazine* 1801, 298.

e-ISSN 2280-8841

Figure 4 Image on the main altar of the church of Saint Anthony in Lisbon. 1939 c. Eduardo Portugal, photographer. Lisbon, Arquivo Municipal de Lisboa, AF, EDP001432, https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/

Figure 5 Rural landscape in Monserrate, Sintra, unknown artist. 1810 c. Oil on canvas, 30.5 × 38.3 cm. Nr. inv. HD 0056. Lisbon, Museu Nacional dos Coches. Photo © DGPC

of musical chords could be heard coming from behind the statue of St. Anthony, but the performers could not be seen, as they were hidden "behind the screen of scarlet curtains which backed the shrine or from its canopy above".[6] Beckford may have had the input of his Portuguese friend Gregório Franchi (1770-1828) for this entire representation. Franchi was a young musician Beckford had met in Lisbon, in 1787, who had joined him the following year in Madrid (Alexander 1957, 29) and, over time, served repeatedly as his advisor in the acquisition and commissioning of works of art (McLeod 2002).

Beckford wanted his guests to have the same sensory experience he had felt when attending the Roman Catholic religious ceremonies, by recreating an entire staging of "the grand chapel scenes and ceremonies of our ancient Catholic times",[7] around Rossi's St. Anthony.

6 *The Gentleman's Magazine* 1801, 298.
7 *The Gentleman's Magazine* 1801, 298.

e-ISSN 2280-8841

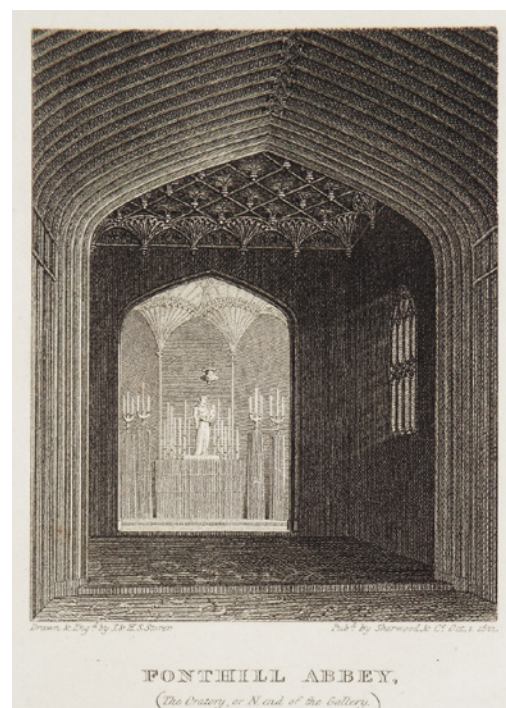
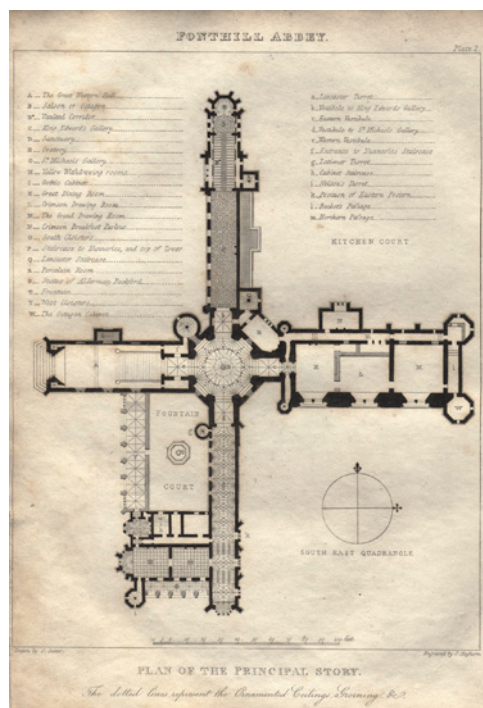



Figure 6 *View of the West and North Fronts of Fonthill Abbey*. Rutter 1823, plate 11

Figure 7 *Plan of Fonthill Abbey, the Principal Story*. Rutter 1823, plate 2

Figure 8 *The Oratory at Foothill*. Storer 1812, 23

4 The Statue in Saint Anthony's Church (Lisbon) as a Reference

In 1806 Beckford decided to add a north wing to the abbey. It was once again in an attempt to legitimize his lineage, honoring King Edward III, of whom he believed himself to be a descendant, and his Saint Anthony. Fonthill Abbey now had the planimetric effect of a large cross, culminating in the sanctuary and the oratory dedicated to the saint **[figs. 6-7]**. In 1812, the new backdrop for Rossi's statue was completed. Beckford had perfected all the architectural and decorative requirements tested in Lord Nelson's reception. In his publication of the same year, James Storer stated that "the effect of this solemn recess must be seen to be conceived; nor can any description convey an idea of the awful sensations it inspires" (Storer 1812, 24). Storer accompanies his words with a drawing and for the first time we have a image of Rossi's work **[fig. 8]**. The statue emerged in simple, elegant harmony, nestled between the various candelabra and candlesticks, and beneath a large lamp suspended from the ceiling.

Rossi's depiction was very close to the model of the image on the main altar of the church of Saint Anthony in Lisbon, which had survived the 1755 earthquake. The differences are minimal. While the statue of Lisbon depicts the Saint with a bent right knee, it is his left leg that is bent in Rossi's depiction. The same occurs with the Child Jesus, whose legs emerge in the opposite position to that of the statue of Lisbon. In both depictions, the Saint is wearing the Franciscan habit, holding the Child Jesus in his left arm, towards whom he tilts his head, resting his contemplative gaze on the divine Child. The Child, seated on the sacred Book, himself a well modeled representation of a child's anatomy, blesses the beholder with his right hand, while his left hand rests on the terrestrial globe. However, in the image of the altar of the church of Lisbon, the globe rests in the palm of the Child's hand, who gazes into the eyes of the Saint.

It would not have been at all common for English sculptors of the time to be asked to depict a saint of Catholic hagiography. Accustomed to classical iconography or mythological and historical themes, they would have needed to seek sources to serve as references. And in this case, Beckford would most certainly have clearly defined how he wished his beloved Saint, whose iconography is particularly rich, to be depicted.

Figure 9 Guilherme Debrie, *S. Antonius Lisbonensis, Domus mea Domus mea Orationis*. 1745. Engraving, chisel, 11 × 6.5 cm. Lisbon, National Library rs-229

In 1787, the same year that Beckford arrived in Lisbon for the first time, another reprint of the work dedicated to Saint Anthony's worship and devotion had been published. The book opened with a print of Saint Anthony's image, based on the statue of the church's main altar.[8] This print had been sketched in 1745 by Guilherme Debrie (?-1755), an engraver of French or Flemish origin, lured to Portugal by King John V (Soares, Lima 1960, 278-9). Debrie sketched the statue of the Saint and Child with the decorative elements and attire with which he has frequently been depicted across time, namely a habit in embroidered damask, the cross and aureole of the Saint in sil-

8 See *Cultos de devoção* 1787.

ver and the cross of the Child Jesus also in silver **[figs. 9-10]**. During one of his stays in Lisbon, Beckford may have acquired this book along with the print, which would have inspired Rossi, in essence, as only the decorative features of the figures do not appear in Rossi's version.

One may observe in Rossi's statue how he took the model provided, but sculpted the head of the Saint as if it were a Greek hero or Roman emperor. Britton praises its "admirable taste and unaffected simplicity" (Britton 1823, 47). The neoclassical influences of Rossi's piece are clear, both in terms of the figure's physiognomy and the verticality of lines. The immense serenity of the statue in contrast to the explosion of sensations provided by the sumptuous architectural and decorative surroundings is also interesting. Yet he never appeared to be satisfied, and in 1817, he confessed this sense of unfulfillment, calling his place of worship 'miserable' (Alexander 1957, 218). Beckford constantly attempted to improve the decoration of the oratory, altering and introducing new pieces up until the moment he was forced to sell Fonthill in 1822.

On this occasion, Rutter produced a drawing of the altar where the statue of Rossi was displayed **[fig. 11]**. According to him, "St. Anthony might have lodgings of larger dimensions at Padua, but he was certainly 'enshrined at Fonthill'" (Rutter 1823, 64-5). Beckford masterfully recovered the religious environment that Walpole had sought to impose on the Tribune at Strawberry Hill, but with far more theatricality (Wainwright 1989, 128) and 'authenticity' around Rossi's serene statue in the Fonthill oratory.[9]

5 A New Sanctuary at Lansdown Tower

Following the loss of this great enterprise, due to unsuccessful business ventures in Jamaica, Beckford turned to St. Anthony for hope: "The Saint who inspired me with the Abbey will also arm me with supernatural courage to do without it, and perhaps even to erect yet another monument to his glory" (Alexander 1957, 338). Rossi's statue was among the pieces he took with him from Fonthill, as he was unable to part with it.

Beckford settled in Bath in 1823, and purchased two houses in Lansdown Crescent, but it did not take long before he had picked a plot of land on one of the nearby hills on which he intended "to build a Tower dedicated to meditation" (Alexander 1962, 153). In 1827, Beckford had his new *villa* – where he would live out the last 17 years of his life – designed by a young local architect, Henry Goodridge (1797-1864)[10] **[fig. 12]**. One of the areas on the first floor, next to the emblematic tower, was consecrated as the new sanctuary to house Saint Anthony's statue, brought from Fonthill. Here, Beckford envisaged a different way to showcase Rossi's piece, as may be observed in Willis Maddox's watercolor, published as coloured lithographs in 1844 **[fig. 13]**. Beckford continued to play with the effects of light and shadow, but focused more on the architectural forms and natural light, in the manner of Soane (Watkin 2002, 37). He did away with the retable and multiple candles and chandeliers that surrounded the statue in the Abbey in order to harness the natural light onto its image through a coloured skylight. The statue was positioned on a plinth of Roman design and a squared block of marble on which "DOMINUS ILLUMINATO MEA" ("The Lord is my light" – Psalm 27 of David) was inscribed. By including a biblical inscription at the feet of St. Anthony, Beckford may well have sought inspiration from Dibrie's print, which featured the expression "DOMUS MEA DOMUS ORATIONIS" ("My house shall be called a house of prayer" – Matthew 21,13). Behind the Saint, an arched structure created the effect of a false niche, in scagliola imitating porphyry, with a Siena green inlay and mosaic border (Woodward 2002, 289).

Following Beckford's death in 1844, the statue of St. Anthony was one of the many pieces in the great auction of the writer's collection, held a year later. Cited in the press reporting on the auction, an engraving of the statue appeared in *The Illustrated London News*, on November 29, in which it was highlighted as "one of Rossi's best works, if not his *chef-d'oeuvre*" **[fig. 14]**. According to the same newspaper, the sculpture was sold on the seventh day of the auction for £ 34 2s. 6d, while *The Times* claimed that it had been purchased by "Mr. E. F. English" and "the arched recess and pedestal, [...] were sold at 14 guineas".[11] If it re-

9 On the matter of Beckford's religiousness, see Darton 1998, 33-8.

10 On the house's stylistic influences, see Wilton-Ely 1976, 59; and Woodward 2002, 283-6.

11 *The Times*, 1845.

Figure 10
Saint Anthony and the Child. 16th century. Polychrome wood. Main altar of the church of Saint Anthony, Lisbon

ally had been purchased by Edmund Francis English, the auctioneer responsible for its sale, this may suggest that no one else had been interested in purchasing it. This is not surprising, given the particularity of the statue in the context of a Protestant England, despite the early signs of a new position adopted by the Anglican Church, as a result of the Oxford Movement. Beckford's repeated projects to exhibit St. Anthony in oratories he had specifically created for such purpose undoubtedly represented a highly unusual example in his time, when all figurative and symbolic sculptures in medieval churches were carefully concealed (Clark 1983, 154). Thus, it is likely that the auctioneers and dealers, English & Son, had held on to the statue, putting it back on the market four years later, as confirmed by the advertisement published in the press on September 13, 1849, in which it was specifically referred to as "the St. Anthony by Rossi of Lansdown Tower".[12]

6 The St. Antony Chamber at Monserrate

Beckford's exceedingly cherished and revered piece had to await a buyer who understood its cultural value. Beyond the intrinsic artistic quality of the sculpture, it was also important for the prospective buyer to understand its symbolic importance for the original owner, and be acquainted with his architectural and artistic projects to exalt Saint Anthony. This person turned out to be Francis Cook **[fig. 15]**. We do not know at what point Cook bought the Saint Anthony statue, but he was certainly aware of its importance when he purchased it, and had his own purpose in mind.

Cook discovered the romantic attributes of Sintra in 1839, when passing through Lisbon on his way to Italy for his Grand Tour. It was then that he met the young Emily Lucas, daughter of an English merchant living in Portugal, who he married two years later in Lisbon. The young couple settled in London, where Francis displayed his business acumen at Cook, Son & Co. Sintra was a place of leisure for the merchant, who periodically came to Portugal in the company of his wife to visit her family. His cultural and artistic sensitivity contributed to fueling his interest in Monserrate's estate, with its house, formerly inhabited by Beckford, now in ruins **[fig. 9]**.

12 *Wiltshire Independent* 1849.

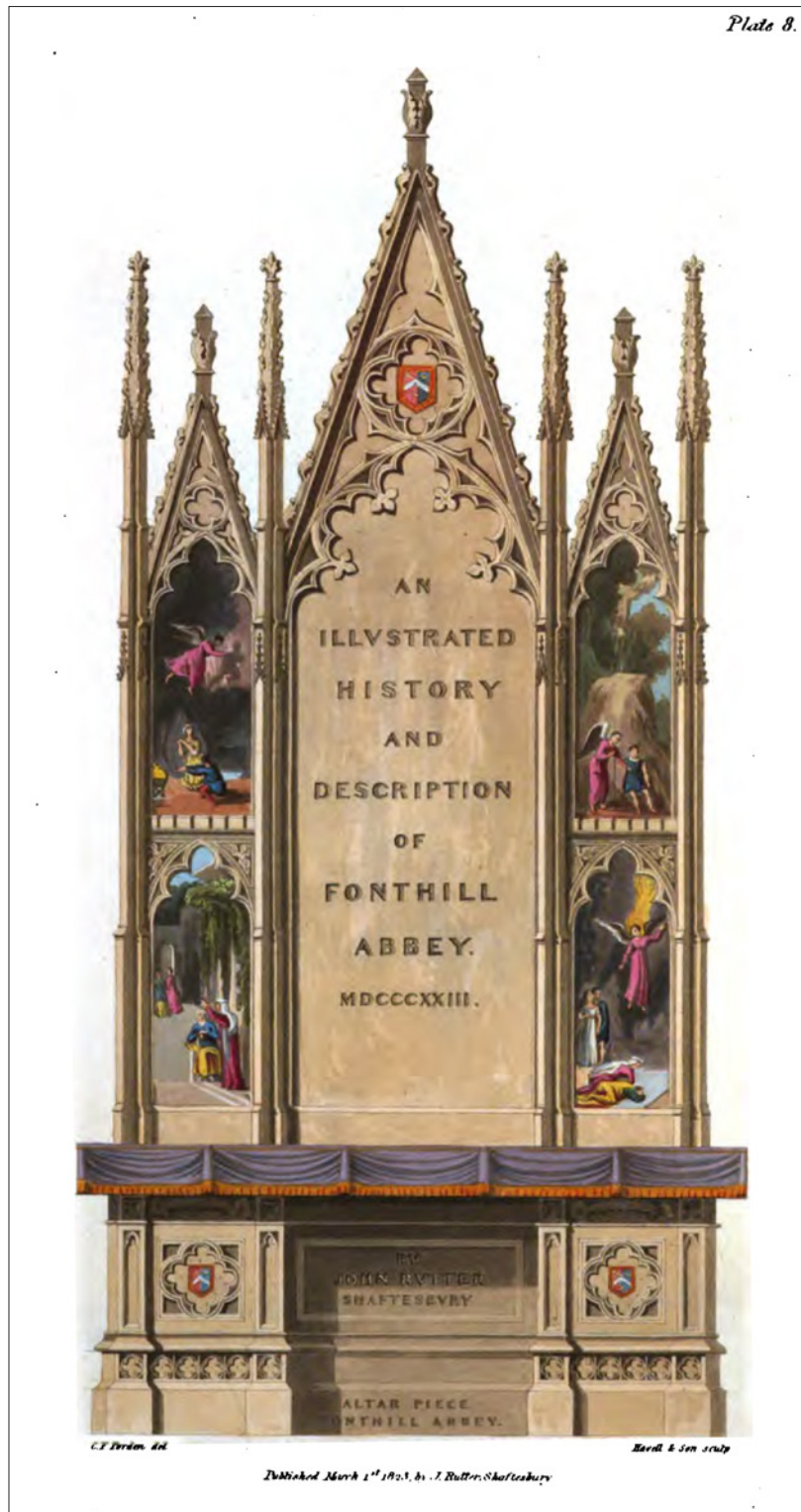



Figure 11 *Altar piece*. Fonthill Abbey. Rutter 1823, plate 8

e-ISSN 2280-8841

Figure 12
Lansdown Tower. Bath. Maddox 1844

Cook acquired Monserrate in 1856 and assigned refurbishment of the house to architect James Thomas Knowles (1806-1884). Knowles, respecting the preexisting construction, designed an exuberant decorative membrane which was applied to the old exterior and interior walls of the country house between 1863 and 1864 **[fig. 16]**. In Knowles' architectural drawings, this Victorian house was appropriately named *Beckford Hill* (Neto 2016, 124).

According to a memory kept within the Cook family, Francis had been staying in Sintra when he saw an advertisement for the sale of some of Beckford's belongings in *The Times*, among which was *a statue of a cardinal with a boy on his lap*. As it was commonly known at the time that Beckford had kept a statue of St. Anthony in Monserrate, Cook believed that the statue for sale might well be the statue in question, and went immediately to London in order to purchase it.[13] This story infers that Cook bought the statue after purchasing Monserrate, and after the renovation of the house had been completed. However, the possibility that the wealthy merchant may have purchased the piece before, or even at the aforementioned auction in 1849, cannot be ruled out. In that same year, Francis and Emily settled in Richmond, where they acquired Dougthy House. The young couple may well have been attracted by the English & Son advertisement in September, 1849. It could also be the case that the piece may once again have had no prospective buyers, and Cook may have purchased it some years later from one of their creditors, following the bankruptcy proceedings of these auctioneers in 1852.[14]

Cook began his art collection precisely by buying pieces to decorate his houses, first in Richmond and then Sintra. If the purchase of Beckford's Saint Anthony occurred before 1856, then Cook's attitude should be construed as an indicator of his determination to become the owner of Monserrate and of having a project, from an early stage, to evoke the writer's memory. We may be certain that not only was the statue in Monserrate in 1869, but also that Cook had decided to recreate a sanctuary similar to that of Lansdown Tower. Such confirmation was provided by an interesting description of the English millionaire's house in verse, published in London in 1870 but written at least a year before.

This unusual work sought to celebrate the cultural and artistic program sponsored by Cook in Monserrate for which he received the title of Viscount granted by the King of Portugal in 1870, in recognition of his restoration of the historic prop-

13 *Ilustração Portugueza* 1904.
14 *The London Gazette* 1852, 3636.

e-ISSN 2280-8841

Figure 13 *The Sanctuary at Lansdown Tower*. Maddox 1844

Nov. 29, 1845] THE ILLUSTRATED LONDON NEWS. 345

SALE OF THE BECKFORD COLLECTION.

Velasquez.—A very fine Portrait of Philip IV., of Spain, £44 10s.
West.—A Grand Mass in the Interior of St. George's Chapel, Windsor, in which are introduced the Kings of France and Scotland, when prisoners at Windsor, £113 8s.
Waterloo.—Highly-finished Woody Landscape, £38
Peter Neefs.—The Interior of a Magnificent Cathedral, £137
Copley Fielding.—Landscape, with Cattle—View of Hurstmonceaux Castle, looking towards Pevensey Level, £14
W. Allen.—Barren Hilly Landscape, with Peasants Travelling, £4 10s.
Melchior Hondekoeter.—Poultry, in a Magnificent Landscape, £193 5s.
De Cort.—Very Highly-finished Landscape, with Ecclesiastical Ruins and Water, £84
De Heem, and Bonaventure Peters. 1696.—Still Life, £92 8s.
West.—The Opening of the Seventh Seal—Painted for Mr. Beckford, £23 2s.
Walckenberg.—The Building of the Tower of Babel, £121 16s.
D. I. F. Francken. 1601.—The Triumph of Neptune, £51 9s.
Giovanni Bellini.—A fine Portrait of Andrea Vendramini, Doge of Venice—1476, £66 6s.

[illegible] AND JAPAN SUGAR BASKET.

R. R. Reinagle.—Rocky Landscape, with a Winding Brook running through the middle ground, £8 8s.
Francesco Mola.—Rocky and Romantic Landscape, £147
Twelve curious Illuminated Missal Drawings, mounted in two black and gold frames, £12 12s.
Willes Maddox.—The Temptation in the Wilderness, £17 6s.
——— Christ's Agony in the Garden, £21
——— The Annunciation, £15 15s.

[These pictures, the subjects of which were suggested to the artist by Mr. Beckford, were painted expressly for the Sanctuary.]

De Witt.—Interior of a Cathedral, with figures habited in the dresses of the times, £49 7s.
Copley Fielding.—A Vessel endeavouring to enter a Harbour, at the approach of a storm, £152 5s.
Schelfhout.—Highly finished and pleasing Landscape, £74 12s.
Thomas Barker.—Scene in the Campo Vaccino, £39 18s.

MARBLE STATUE OF ST. ANTHONY, OF PADUA.—BY ROSSI.

Van Opstal.—Interior of a Grand Saloon, adorned with many highly-finished pictures, £43
Cuyp.—A Portrait of a Lady, with a ruff, £25 4s.
Craper.—A full-length Portrait of Philip IV. of Spain, £67 4s.
A. Montague. 1838.—A Landscape, with corn field, wooden bridge, &c., £11 11s
Gillray.—A pair of Ovals—Caricatures, £3 3s.
Gonzales.—Pen and Ink Drawing—Head of a Youth, £1 12s.

It will thus be seen that the total sum realised by the sale of the pictures amounted to nearly £3000.

The pair of pictures by Jean Cousin, Lot 303, which, to the uninitiated, certainly, had no great claims, were highly prized by their late possessor. It was imagined that they would be sold for a trifle, and were actually put up at ten guineas; but the judgment of Mr. Beckford was corroborated, and they brought 60 guineas.

Lot 306.—A picture by Domenichino, which some of our friends thought inferior to many paintings of similar size which they had seen on the lids of snuff-boxes,—brought 100 guineas. So much for the honour of coming from the Aldobrandi palace, and having had a place in Lansdown Tower!

RARE OLD INDIA CHINA STORK.

Lot 312.—Albert Cuyp, brought 175 guineas. The picture by Bonaventure Peters, which was of a corresponding size—and an unbiassed judgment would have deemed quite equal to Cuyp's—brought only 48 guineas.

Lot 313.—"The Last Ripening Sunbeam," by G. Lance. (This fine picture was engraved in No. 148 of the ILLUSTRATED LONDON NEWS.) It is related, that when Mr. Beckford first saw this picture in the last exhibition of the Society of British Artists, he intimated to the Secretary his wish to purchase it, but was told that it had already been disposed of. Without asking either the price of the picture or the name of the purchaser, he desired the Secretary to present his compliments to the owner, and to say, that if he would do him the favour to accept of double the cost price, he should feel sincerely obliged. The gentleman who had bought Lance's picture was the artist's friend, and, sensible of the advantage of placing one of his productions in Mr. Beckford's collection, he relinquished his claim, and paid to Mr. Lance the doubled sum. A letter, detailing these particulars, written by Mr. Lance, was offered by Mr. English to the pur-

LANSDOWN TOWER.—THE SCARLET DRAWING-ROOM.

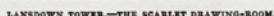
Figure 14 *Marble Statue of St. Anthony, of Padua – by Rossi*. In *The Illustrated London News*, 29 November 1845, 345

MDCCC 1800
10, 2021, 127-148
e-ISSN 2280-8841

Figure 15 Sir Francis Cook. 1890 c.

Figure 16 Unknown artist, *Monserrate Palace*. 1880c. Engraving, 20.5 × 15 cm. Sintra, Arquivo Municipal de Sintra, 15629-15

Figure 17 *Monserrate Palace, St. Anthony Chamber*. 1905. Photo © David Knights-Whittome. Sintra © PSML

erty. The eloquent stanzas on the "chamber rare" housing Rossi's St. Anthony – "this gem of sculptured art" – are a clear sign of how, by means of the adored statue of the saint, the space served as the climax of the evocation of Beckford's presence in Montserrate:

> For Vathek lived again […]
> And long this proud one kept,
> In blazoned 'Sanctuary',
> His gem, but years have swept
> Its venturous history:
> Long lost, now found by spell
> Of Fay's puissant word,
> The saint returns to dwell,
> Where Vathek once was lord![15]

Cook was certainly familiar with the Beckford sanctuaries for the statue of the saint through the works of Rutter, Britton and Maddox, and wished to recreate these environments in Monserrate, particularly the last scenario envisaged by Beckford for Lansdown Tower. It may also be the case that the merchant believed that Beckford had brought Rossi's statue to Monserrate with him on his last visit to Portugal, in 1798-99.

In a photograph of the chamber by David Knights-Whittome (1876-1943), it is possible to observe that Cook not only purchased the statue but also the base with the inscription of David's Psalm 27 **[fig. 17]**. Moreover, if the arched structure that framed the saint's image was not purchased, an attempt to recreate that false niche is quite apparent (Grilo 2017, 279). Just as Beckford had done, he sur-

15 [Cargill] 1870, 229-30.

Figure 18 Saint Anthony statue at Saint John de Britto college. 1969. Lisbon, Arquivo Municipal de Lisboa, AF, AND000388. Photo © António Duarte. https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/

e-ISSN 2280-8841

Figure 19 John Charles Rossi, *Saint Anthony and the Child*. 1798 c. Detail. Photo © PSML, João Krull, 2017

e-ISSN 2280-8841

Figure 20 Statue of St. Anthony by Rossi, in the Monserrate Revisited Exhibition, Sintra, Monserrate Palace. 2017. Photo © Luís Duarte. © PSML

rounded Rossi's statue with damask curtains, sacred art, furniture, paintings, and religious-themed sculpture. He even placed colorful stained-glass geometric windows opposite the shrine, which, given their west-facing position, projected multiple colours on the white stone of the statue.

Of the many collected pieces in the house of Monserrate, designed as a museum,[16] St. Anthony was one of Cook's most valued pieces, and he proudly displayed it to his illustrious guests, making sure to refer to its provenance (Loring 1891, 131).

7 In Conclusion: A Rediscovery for Critical Historiography

After the death of Francis Cook, this entire discourse became diluted and lost visibility, in the face of a new, cleaner taste, characteristic of functional modernism, which is particularly critical of the 'excesses' of Romanticism and Victorian times.

With the sale of the property in 1947, and the auction of the collection of pieces a year earlier, the whereabouts of the sculpture became unknown, and only in 1975 was it located again in a school of Jesuit priests in Lisbon (Kinsbury 1976, 4). A photo was reproduced in the *William Beckford Exhibition 1976* Catalogue, but without an analytical study.

The statue was acquired by the Emauz e Silva Family of Lisbon and bequeathed to São João de Brito School in 1952 (Azevedo 1980, 91). The image of the saint was to be placed on one of the chapel's altars that was undergoing construction at the time. However, it was not particularly appreciated, possibly since Saint Anthony was not a saint of the Jesuit Order **[fig. 18]**. The statue was kept in the crypt, until it was moved to the priests' lounge area.[17] In 2017, on the occasion of the *Monserrate*

16 Regarding conception of 'the house as Museum', see Watkin 2002, 39-41.

17 In 1987, Laura Pires already referred to the statue being in the school's teachers' lounge, see Pires, 219.

Revisited exhibition, marking the 200th anniversary of Sir Francis Cook's birth, the statue was loaned from the São João de Brito School at our request as curator of the exhibition.

Rossi had carved the head of Saint Anthony and the Child in Carrara marble, while the body of the saint was in limestone with brown veins. The head of the saint was no longer connected to the body, and seemingly disjointed, disrupted the original harmony and proportions of the statue. The saint's neck was too slender, and the angle between his and the Child's gaze was misaligned. A restoration of the statue integrated the head in the original position and the piece regained its integrity[18] **[fig. 19]**.

The exhibition allowed the study of the piece that makes up this article **[fig. 20]**. Although some of the data presented was briefly referred to in Beckfordian historiography, the importance of the statue for Beckford was not properly determined. Also the iconographic and formal reference underlying Rossi's execution of the sculpture hadn't deserved attention.

The role that the statue played in Beckford's architectural and aesthetic projects is now demonstrated. Within Protestant England, Beckford could not resist recreating Catholic liturgical environments and drawing a stimulating sensory experience from them. It was only in the second half of the nineteenth century, with the cultural and artistic values of the Victorian era, that it became possible to look into the fantasy world of Beckford, his peculiar aesthetic sense, his magnitude as an accomplished connoisseur, capable of admiring and combining pieces of different origins, ranging from oriental exoticism to Greco-Roman and Gothic mysticism. It was then that Francis Cook understood the importance Rossi's Saint Anthony had for Beckford. He not only bought the sculpture but also recreated the Lansdown' sanctuary in Sintra house.

Unlike Beckford, the merchant was not devout to the Saint. His admiration was for the man who had commissioned the sculpture. What motivated Cook was Beckford's personality, his passions, his aesthetic dimension and his taste; Cook identified with the figure of Beckford, the art collector and patron who, despite not having been born into wealth, had placed his fortune at the service of the arts, albeit with aspirations of nobility. For all this Cook designed an interesting evocation and tribute to "England's wealthiest son"[19] in Monserrate, a place that both owned and cherished.

---

18 Restoration of the statue was undertaken by the *Archeofactu* studio in Lisbon, and supported by *Parques de Sintra – Monte da Lua*, the entity with tutelage over Monserrate Palace, and which promoted the exhibition.

19 Lord Byron (1812), *Canto* I, Stanza XXII.

Bibliography

Aldrich, M. (2002). "William Beckford's Abbey at Fonthill: From the Picturesque to the Sublime". Ostergard, D.E. (ed.), *William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent*. New Haven; London: Yale University Press, 117-35.

Alexander, B. (1957). *Life at Fonthill, 1807-1822: With Interludes in Paris and London, from the Correspondence of William Beckford*. London: Rupert Hart; Davis; Soho Square.

Alexander, B. (1962). *England's Wealthiest Son a Study of William Beckford*. London: Centaur Press Ltd.

Azevedo, J. (1980). *Velharias de Sintra*, vol. 4. Sintra: CMS.

Beckford, W. (1834). *Italy with Sketches of Spain and Portugal*. 2 vols. London: Richard Bentley.

Britton, J. (1823). *Graphical and Literary Illustrations of Fonthill Abbey*. London: Burton Cottage.

Brockman, H.A.N. (1956). *The Caliph of Fonthill*. London: Werner Laurie.

[Cargill, J.] (1870). *Fairylife and Fairyland. A Lyric Poem.* London: L. Booth.

Clark, K. (1983). *The Gothic Revival An Essay in the History of Taste*. London: John Murray.

Cultos de devoção e obsequios, que se dedicão ao Thaumaturgo Portuguez St° Antonio de Lisboa (1787). Lisboa: Of. de Simão Thaddeo Ferreira.

Dakers, C. (ed.) (2018). *Fonthill Recovered A Cultural History*. London: UCL Press.

Dale, A. (1956). *James Wyatt*. Oxford: Basil Blackwell.

Darton, E. (1998). "William Beckford and Religion". *The Beckford Journal*, 4, 33-8.

Farington, J. (1922-28). *Diary 1793-1821*. 8 vols. Ed. by J. Greig. London: Hutchinson & CO.

Grilo, F. (2017). "Saint Anthony and the Child". Neto, M.J. *Monserrate Revisited The Cook Collection in Portugal*. Lisbon: Caleidoscópio, 278-9.

Gunnis, R. (1968). *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*. New Revised Edition. London: The Abbey Library, 326-7.

Ilustração Portugueza (1904). 26 Setembro, 743.

Kinsbury, I. (1976). "Sir Francis Cook and Monserrate". *The British Historical Society of Portugal Annual Report and Review for 1976*. Lisbon: BHSP.

Lees-Milne, J. (1976). *William Beckford*. Norwich: Michael Russell Publishing Ltd.

Lord Byron (1812). *Childe Harold's Pilgrimage*. London: John Murray.

Loring, G.B. (1891). *A Year in Portugal 1889-1890*. New York; London: G.P. Putnam's Sons.

McLeod, B. (2002). "A Celebrated Collector". Ostergard, D.E. (ed.), *William Beckford 1760-1844.* New Haven; London: Yale University Press, 155-75.

Melville, L. (1910). *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill*. London: William Heinemann.

Neto, M.J. (2016). *Monserrate the Romantic Country House of an English Family*. Lisbon: Caleidoscópio.

O Século (1898). 9 Outubro, 1.

Pires, L. (1987). *Beckford e Portugal.* Lisbon: Edições 70.

Rutter, J. (1823). *Delineations of Foothill and its Abbey*. London: Shaftesbury.

Soares, E.; Lima, H. (1960). *Dicionário de iconografia portuguesa*, vol. 3. Lisboa: Instituto Alta Cultura.

Storer, J. (1812). *Description of Foothill Abbey*. London: W. Clarke.

The Gentleman's Magazine (1796). Vol. 66.

The Gentleman's Magazine (1801). Vol. 71, pt. 1.

The London Gazette (1852). 10 December.

The Times (1845). 5 Decemer, 16.

Wainwright, C. (1989). *The Romantic Interior, The British Collector at Home 1750-1850*. New Haven; London: Yale University Press.

Watkin, D. (2002). "Beckford, Soane, and Hope". Ostergard, D.E. (ed.), *William Beckford 1760-1844.* New Haven; London: Yale University Press, 33-48.

Wilton-Ely, J. (1976). "The Genesis of Fonthill Abbey". *William Beckford Exhibition 1976 = Exhibition Catalogue* (Bath, 1976). Wiltshire: Compton Press, 40-9.

Wiltshire Independent (1849). 13 September, 2.

Woodward, C. (2002). "Beckford's Tower in Bath". Ostergard, D.E. (ed.), *William Beckford 1760-1844.* New Haven; London: Yale University Press, 279-95.

MDCCC 1800
10, 2021, 127-148
e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 10 – Luglio 2021

The Florentine Revival of Late Nineteenth-Century French Sculpture
Perspectives from the *Gazette des Beaux-Arts* (1861-81)

Federica Vermot
Université de Lausanne, Suisse

Abstract The aim of this paper is to show how French sculpture briefly resumed the impasse in which it was stuck in the middle of the nineteenth century thanks to the reliance on fifteenth-century Florentine sculpture. An analysis of the commentaries made by the critics of the *Gazette des Beaux-Arts*, which was the first journal to assess and promote neo-Florentine sculptors in the 1860s and 1870s, allows to better grasp the evolution and failure of the trend, as well as the various issues that were at stake, such as originality and naturalism in sculpture. This revival provided French art with a new generation of successful sculptors and inspiring works that eventually lead to the unprecedented – and short-lived – triumph of sculpture at the Exposition Universelle of 1878.

Keywords Nineteenth-century sculpture. Florence. Salon. Gazette des Beaux-Arts. Donatello. Giambologna. Paul Dubois. Antonin Mercié. Alexandre Falguière. Paul Mantz. Tradition. Revival. Neo-Florentine. Renaissance. Quattrocento.

1 Introduction

In 1846, Charles Baudelaire went to the Paris Salon and wrote a now famous review entitled "Why sculpture is boring", in which he argued that sculpture was vague and elusive, and lacked the authority of painting and architecture (Baudelaire 1846, 115-19). But a few years later, in 1859, he dedicated his poem *The Mask* to the French sculptor Ernest Christophe, which first verse is the following:

> Contemplons ce trésor de grâces florentines ;
> Dans l'ondulation de ce corps musculeux
> L'Elégance et la Force abondent, sœurs divines.
>
> Let us gaze at this gem of Florentine beauty;
> In the undulation of this brawny body
> Those divine sisters, Gracefulness and Strength, abound. (Baudelaire 1859)

This poem alluded to the work *The Human Comedy*, which represents a woman holding a mask with a joyful expression before her desperate face

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2021-02-08
Accepted 2021-04-12
Published 2021-07-26

Open access

Citation Vermot, F. (2021). "The Florentine Revival of Late Nineteenth-Century French Sculpture. Perspectives from the Gazette des Beaux-Arts (1861-81)". *MDCCC*, 10, 149-168.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2021/10/008

[fig. 1].[1] By inviting the reader to "gaze at this gem of Florentine beauty", Baudelaire brings together the forms of Christophe's statue with the works of Florentine Renaissance sculptors. Therefore, this statue, which no longer appears "boring" to Baudelaire, seems to have been saved through the reference to an artistic style from the past.

The aim of this paper is to show how French sculpture briefly resumed the impasse in which it was stuck in the middle of the nineteenth century thanks to the reliance on fifteenth-century Florentine sculpture. Analyzing the commentaries written during the 1860s and 1870s by the critics of the *Gazette des Beaux-Arts*, which was the first journal to assess and promote neo-Florentine sculptors – as they labelled them –, will allow to better understand the evolution of the trend and the various issues at stake. These sculptors did not receive a lot of attention yet, especially compared to the neo-gothic and neo-baroque trends that more or less circumscribe the Florentine phenomenon,[2] and only few studies are entirely devoted to them.[3] The instability of the movement and the quick reconversion of most neo-Florentine sculptors might explain the lack of investigation despite the fact that it contributed to the unprecedented triumph of sculpture at the *Exposition Universelle* of 1878.

2 The Renewed Interest in Florentine Sculpture at the End of the Nineteenth Century

Generally speaking, the nineteenth century was turned towards history and devoted a nostalgic cult to the past. The term and notion of 'Renaissance' as a cultural and political phenomenon were forged in a determined manner at that time by historians,[4] and French painters and architects eagerly looked at Italian Quattrocento for further models to refer to.[5] In essays and discussions, a particular emphasis was put on Florence (Tauber 2015), and the city became a centre of attraction for the residents of the French Academy in Rome (Le Normand-Romain 1986, 56). What appears to be a global reconsideration of Florentine artists of the Quattrocento was undertaken more particularly in the *Gazette des Beaux-Arts*, founded by Charles Blanc in 1859, in which several articles about the great sculptors of that time were published on a regular basis in the 1860s and 70s.[6] Moreover, from a practical point of view, the small Florentine-inspired statuary was brought up to date by the great dynasties of founders (Rionnet 2003; 2016, 12-17). In this context, several French sculptors drew their attention to Florentine art and imbued their works with it, as Baudelaire had noticed with Ernest Christophe. It is quite appealing to notice that, for the French critics of the *Gazette des Beaux-Arts*, Italian Florentine sculpture of the Quattrocento was considered at that time to be a 'good' style of the past, as opposed to the Italian Baroque sculpture of the Seicento that was considered to be 'bad':

> L'Italie cherche en ce moment à renaître à la vie artistique ; mais les artistes reprennent la tradition de leur pays dans sa période de décadence, au lieu de revenir aux principes de l'école dans son mouvement ascendant : il se font les continuateurs de Bernin plutôt que de Donatello.
>
> At the moment Italy is trying to revive artistic life, but the artists are returning to the tradition of their country in its period of decadence, instead of returning to the principles of the school in its upward movement: they are following in the footsteps of Bernini rather than Donatello. (Ménard 1871, 439)

In the eye of those critics, French sculptors therefore made the 'right' choice by looking at fifteenth-century Florentine sculpture, embodied by Donatello, and by neglecting seventeenth-century

1 Baudelaire saw a plaster statuette of *The Human Comedy* in Christophe's workshop in 1858. The statuette was then exhibited at the 1859 Salon. On Baudelaire and Christophe, see Guégan 2003.

2 See for example the extended studies by Lapaire 2017 and Peigné 2005; 2012.

3 Moreover, none of the sculptors addressed in this paper has been the subject of a monographic study. On neo-Florentine sculptors, see Lombardi 1995; 2012; 2018; Absalon 2007.

4 For a short introduction on this vast topic and further bibliography to be referred to, see Karge 2015.

5 The phenomenon in French painting concerns above all Jean-Auguste-Dominique Ingres and his students. On their interest for Italian painters of the fifteenth century, see Ternois 1993; Montchal 2010. On the importance of Italian Renaissance in nineteenth-century French architecture, see Garric 2004; Parizet 2015; and for a more nuanced look, Levine 2018.

6 See Perkins 1868a; 1868b; de Rayssac 1874; Mantz 1875; Guillaume 1876.

MDCCC 1800
10, 2021, 149-168
e-ISSN 2280-8841

Figure 1 Ernest Christophe, *The Human Comedy*. 1876. Marble, 245 × 85 × 72 cm. Paris, Musée d'Orsay. © Carnaval.com – Wikipedia Commons, 2008

e-ISSN 2280-8841

Figure 2 Paul Dubois, *Narcissus*. 1867. Marble, 185.2 × 67 × 62 cm. Paris, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), photo Adrien Didierjean

roman sculpture, represented by Bernini. The first appreciations for this growing *fiorentinità* of certain contemporary works appeared precisely in the *Gazette des Beaux-Arts*, and concerned above all Paul Dubois.

3 Paul Dubois, Distinction, and the Revival of Florentine Forms

Paul Dubois was one of the first sculptors to shift interest from the Greek models, which largely prevailed in the art of statuary at the time, to the Florentine models. With his family's financial support, he went from 1859 to 1863 to Italy and undertook numerous trips to Florence, where he discovered with enthusiasm the works of painters and sculptors from the Quattrocento.[7] His work *Narcissus* **[fig. 2]**, exhibited at the Salon of 1863, was unanimously acclaimed and provided the sculptor with a second-medal class.[8] In the *Gazette des Beaux-Arts*, Paul Mantz applauded the "excellent sense of beautiful lines and great taste", the "pure, harmonious line", and the work's "most distinguished feeling" (Mantz 1863, 51-2).[9] And he added: "sans reproduire l'antique, sans imiter la statuaire florentine, elle en a l'exquise saveur" (without reproducing the ancient, without imitating the Florentine statuary, it has the exquisite flavour of it. Mantz 1863, 52). Thus, the critic made a rather general connection with 'Florentine statuary', which was understood as a whole, and not identified through a single artist. The still discreet perception of this Florentine statuary in Dubois' work was clearly seen as something positive. The use of the formula "of a most distinguished feeling" employed by Mantz is crucial because the concept of 'distinction' will allow to better understand why the revival of a past tradition could have been the starting point of such a dazzling artistic renewal. In fact, the same year, Léon Lagrange specified what was to be understood by 'distinction' in art. He argued that:

> Produire une œuvre distinguée, voilà pour nos peintres la grande affaire. […] Pour qu'une beauté soit distinguée, il faut qu'une certaine fleur de nouveauté la signale à l'attention; il faut qu'un voile d'agrément l'enveloppe et lui prête un éclat séduisant; […] notez que la distinction n'entraîne pas l'originalité. […] Les romantiques d'avant 1830 cherchaient l'originalité à tout prix. Nos ecléctiques, corrigés, s'en tiennent à la distinction.
>
> Producing a distinguished work, that's the big deal for our artists. […] For a beauty to be distinguished, a certain flower of novelty must draw attention to it; a veil of approval must envelop it and confer it a seductive glow; […] note that distinction does not lead to originality. […] The Romantics before 1830 sought originality at all costs. Our eclectics, corrected, stick to distinction. (Lagrange 1861, 260-2)

We therefore understand that it was no longer necessary for artists to be 'original', a task that was becoming increasingly difficult, but that it was enough to grab attention through some form of novelty that could be taken from elsewhere. A few years later, in 1865, Paul Dubois exhibited a new work entitled *The Florentine Singer* **[fig. 3]**, and Paul Mantz's commentary about it highlights the idea that this "flower of novelty" could indeed come from a forgotten past:

> L'inquiétude du nouveau, cherché en dehors des voies académiques, est évidemment au premier rang des préoccupation de M. Paul Dubois. Or, on l'a dit il y a longtemps, quoi de plus nouveau que ce qui est oublié ? Une promenade en Italie est, sous ce rapport, plein de révélation. […] M. Dubois a eu le bonheur de ne pas traverser l'ancienne école des beaux-arts; […] il est entré en communion directe avec les maîtres, […] aussi a-t-il pu étudier, sans parti pris, Donatello, Verrocchio et tous ces grands inventeurs de la seconde moitié du XVe siècle, qui ont mis, dans le bronze ou dans le marbre, une si farouche élégance, une émotion si éternellement humaine.
>
> The anxiety of the newcomer, sought outside academic channels, is obviously at the forefront of Mr. Paul Dubois' concerns. Now, as was said a

7 Meaning Dubois operated 'outside' the circle of students whom had followed the usual course of instruction at the Ecole des Beaux-Arts and won the Prix de Rome. On Paul Dubois, see Delahaye 1975; *La sculpture française au XIXe siècle* 1986, 60-6 ; *The Romantics to Rodin* 1980, 242-6.

8 Alongside the *St. John the Baptist* (1861) that Dubois presented the same year.

9 "Un si excellent sentiment des belles lignes et un si grand goût", "une ligne harmonieuse et pure", "d'un sentiment des plus distingués".

Figure 3 Paul Dubois, *Florentine Singer*. 1865. Silver-plated bronze, 155 × 58 × 58 cm. Paris, Musée d'Orsay.
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), photo Michel Urtado

e-ISSN 2280-8841

> long time ago, what could be newer than what is forgotten? A walk in Italy is, in this respect, full of revelation. […] Mr. Dubois was fortunate not to pass through the old Ecole des Beaux-Arts; […] he entered into direct communion with the masters, […] so he was able to study, without bias, Donatello, Verrocchio and all those great inventors of the second half of the fifteenth century, who transferred into bronze or marble such a fierce elegance, such an eternally human emotion. (Mantz 1865, 34)

It is quite clear that the novelty was provided by the Florentine tradition, and that Paul Mantz's commentary is once again eloquent and encouraging. Knowing that sculpture was then generally perceived as 'boring', it is worth mentioning that such positive comments were rather rare at the time. The choice of the subject – a Florentine singer – is also revealing, since Dubois obviously took advantage of the popularity of Florentine statuary among his contemporaries. The work was in fact awarded the medal of honor at the Salon of 1865 and even inspired a play, just like *The Mask* did with Baudelaire's poem: *Le Passant* by François Coppé, which was performed at the Odéon Theatre in 1869 (Banville 1866, 137-8; Pingeot 2000, 40). It is also revealing that the novelty evoked in Mantz's commentary, based on an art of the past, was opposed to the Ecole des Beaux-Arts and the academic art that prevailed at the time. This opposition actually frames the ambivalence embodied by neo-Florentine sculptors: they escaped the mold of the French academic tradition by diving into that of another tradition, that was both chronologically and geographically distant.

4 Rejecting the French Academic Tradition, Welcoming the Florentine Tradition

This idea was constantly put forward by the authors of the *Gazette des Beaux-Arts*. For example, Paul Mantz wrote that:

> Lorsqu'on étudie la sculpture française dans son ensemble, on reconnaît que, sans mettre en lumière des inventeurs bien hardis, elle est chercheuse et savante. Elle réussit à merveille le morceau; dans les attitudes qu'elle donne à ses figures, elle fait à la vérité la part qui lui revient: notre école s'écarte de plus en plus des types consacrés auxquels elle a été condamnée si longtemps; l'idéal académique est renié.

> When one studies French sculpture as a whole, one recognizes that, without highlighting any bold inventors, it is a researcher and a scholar. It succeeds marvelously […]: our school is moving further and further away from the consecrated types to which it has been condemned for so long; the academic ideal has been rejected. (Mantz 1867, 344)

Mantz welcomed this 'liberation' of French sculpture, and he admitted that although French sculptors weren't creating anything original, they were nevertheless very successful, which echoes what has been seen about the concept of distinction. Five years later, Mantz continued with his idea:

> Ce qui se passe depuis quelques années, chacun peut le voir. Il y a vingt ou trente ans, la sculpture ennuyeuse ne révoltait personne […]. Cette période académique est achevée. D'audacieux artistes se sont hasardés jusqu'à Florence, et ils en ont rapporté cette conviction que le quinzième siècle n'est pas aussi gothique qu'on l'a voulu dire.

> What has been going on for a few years now, everyone can see it. Twenty or thirty years ago, boring sculpture didn't revolt anyone […]. This academic period is over. Daring artists ventured as far as Florence, and they brought back with them the conviction that the fifteenth century is not as gothic as it was meant to be. (Mantz 1872, 58)

The critic therefore pretends that the academic period was over due to neo-Florentine sculptors and, as a matter of fact, the Ecole des Beaux-Arts was not fond of the influence of the Italian Renaissance on young sculptors. In that regard, a commission of professors warned the young Antonin Mercié – a future neo-Florentine as we shall see – about a relief he sent from Rome in 1872, stating that his inclination towards the Renaissance masters might "sans lui donner plus d'individualité, l'éloigner du but que se propose la statuaire, c'est-à-dire la grandeur" (without giving him more individuality, distance him from the goal of statuary, that is greatness. Le Normand-Romain 1986, 56-7). In the 1870s though, more and more works were being compared to Florentine sculptures, and it became clear that artists deliberately referred to them in their quest for success. This was nota-

e-ISSN 2280-8841

bly the case of Alexandre Falguière, who won the Prix de Rome in 1859.[10] At the Salon of 1864, he earned a medal for his bronze *The Winner of the Cockfight* **[fig. 4]**, whose resemblance to Giambologna's *Mercury* **[fig. 5]** was emphasized by René Menard in the *Gazette des Beaux-Arts*:

> Certes, personne ne se plaindra de retrouver cette charmante statue, dont l'attitude rappelle vaguement le Mercure de Jean de Bologne, mais qui se distingue entre toutes par un vrai sentiment des chairs jeunes et des palpitations de la vie.
>
> Certainly no one will complain about finding this charming statue, whose attitude vaguely reminds us of the *Mercury* of Giambologna, but which is distinguished above all by a true feeling of young flesh and the palpitations of life. (Ménard 1870, 63)

It must be noted that, this time, distinction was no longer provided by the reference to Florentine sculpture but rather by the 'naturalism' of the work, translated by an increased anatomical precision that was absent in academic statuary, which will be discussed below. At the Salon of 1872, Antonin Mercié, which also won a Prix de Rome, sent a piece that referred to Florentine statuary in an even more evident way: his *David* **[fig. 6]**. Not only did the work win a first-class medal, but it also brought Mercié the distinction of being the only artist to receive the Cross of the Legion of Honor while still a student at the French Academy in Rome.[11] It is in fact difficult not to think of Donatello's bronze *David* **[fig. 7]** before Mercié's work, as most of his contemporaries noted, including Paul Mantz who stated that:

> Donatello est pour beaucoup dans l'invention de M. Mercié : des deux *David*, que garde le musée des Offices, le jeune artiste a surtout étudié l'exemplaire en bronze, celui où le petit héros foule du pied gauche la tête du géant vaincu. Ce détail, qui motive l'inflexion du corps, n'est pas le seul que M. Mercié ait emprunté au vieux maître […] bien que le David ne soit point une création originale, il fait grand honneur à M. Mercié.
>
> Donatello has a lot to do with Mr. Mercié's invention: of the two *David*'s, kept by the Galleria degli Uffizi, the young artist has above all studied the bronze copy, the one in which the little hero treads on the head of the defeated giant with his left foot. This detail, which motivates the inflection of the body, is not the only one that Mr. Mercié borrowed from the old master […] although the *David* is not an original creation, it does great honor to Mr. Mercié. (Mantz 1872, 59)

This last sentence truly embodies the phenomenon brought up by neo-Florentine sculptors. It reveals that these artists were not totally original and did not invent new concepts because they relied on an artistic style of the past, which meant using well-known forms and inventions that had already been thought up by others, such as the marked *contraposto* made possible by the inflection of the leg resting on Goliath's head present in both Donatello's and Mercié's works. Therefore, they did not contribute to the progress of art, but were nonetheless appreciated because they brought back elements that had been forgotten.[12] This is why Mantz asserted that the *David* did a great honor to Mercié. The reference to the Florentine sculptural tradition of the fifteenth century created a revival that made it possible to depart from the academic models that were considered as too conventional. In this respect, Mantz emphasized another point in his criticism:

> Dans son *David*, les reins, les cuisses, les jambes, sont étudiés de très-près sur le modèle vivant, la tête a le caractère d'un portrait.
>
> In his *David*, the kidneys, thighs and legs are studied very closely on the live model, the head has the character of a portrait. (Mantz 1872, 59)

This revival thus involved references to well-known forms as well as – and perhaps above all – a strong interest in nature, which led to the development of naturalism in sculpture under the guise of a reference to the tradition of Florentine masters such as Donatello.

---

10 On Alexandre Falguière, see *The Romantics to Rodin* 1890, 255-64; Peigné 2012, 233-44; Corpataux 2012, 206-36.

11 On Antonin Mercié, see *The Romantics to Rodin* 1980, 303-6; Vogt 1986; Peigné 2012, 359-68.

12 The critics also did not seem to mind the slightly orientalized and decorative elements that Mercié added to his *David*, such as the turban, necklace and sheath.

Figure 4 Alexandre Falguière, *The Winner of the Cockfight*. 1864. Bronze, 164 × 100 × 82 cm. Paris, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) photo Gérard Blot, Christian Jean

e-ISSN 2280-8841

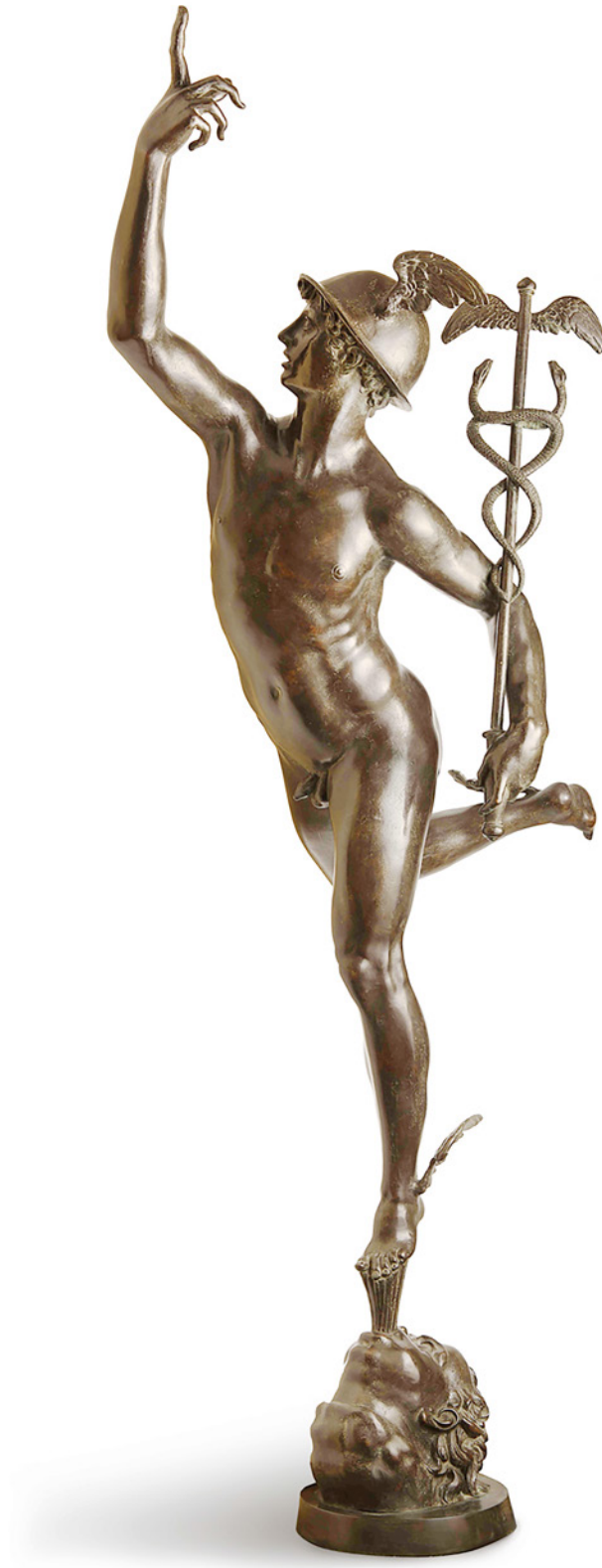



Figure 5 Giambologna, *Mercury*. 1580. Bronze, 180 × 100 × 40 cm. Florence, Museo del Bargello. Courtesy of Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Museo Nazionale del Bargello

MDCCC 1800
10, 2021, 149-168
e-ISSN 2280-8841

Figure 6 Antonin Mercié, *David*. 1872. Bronze, 184.1 × 76.8 × 83.2 cm. Paris, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay), photo Adrien Didierjean

MDCCC 1800
10, 2021, 149-168
e-ISSN 2280-8841

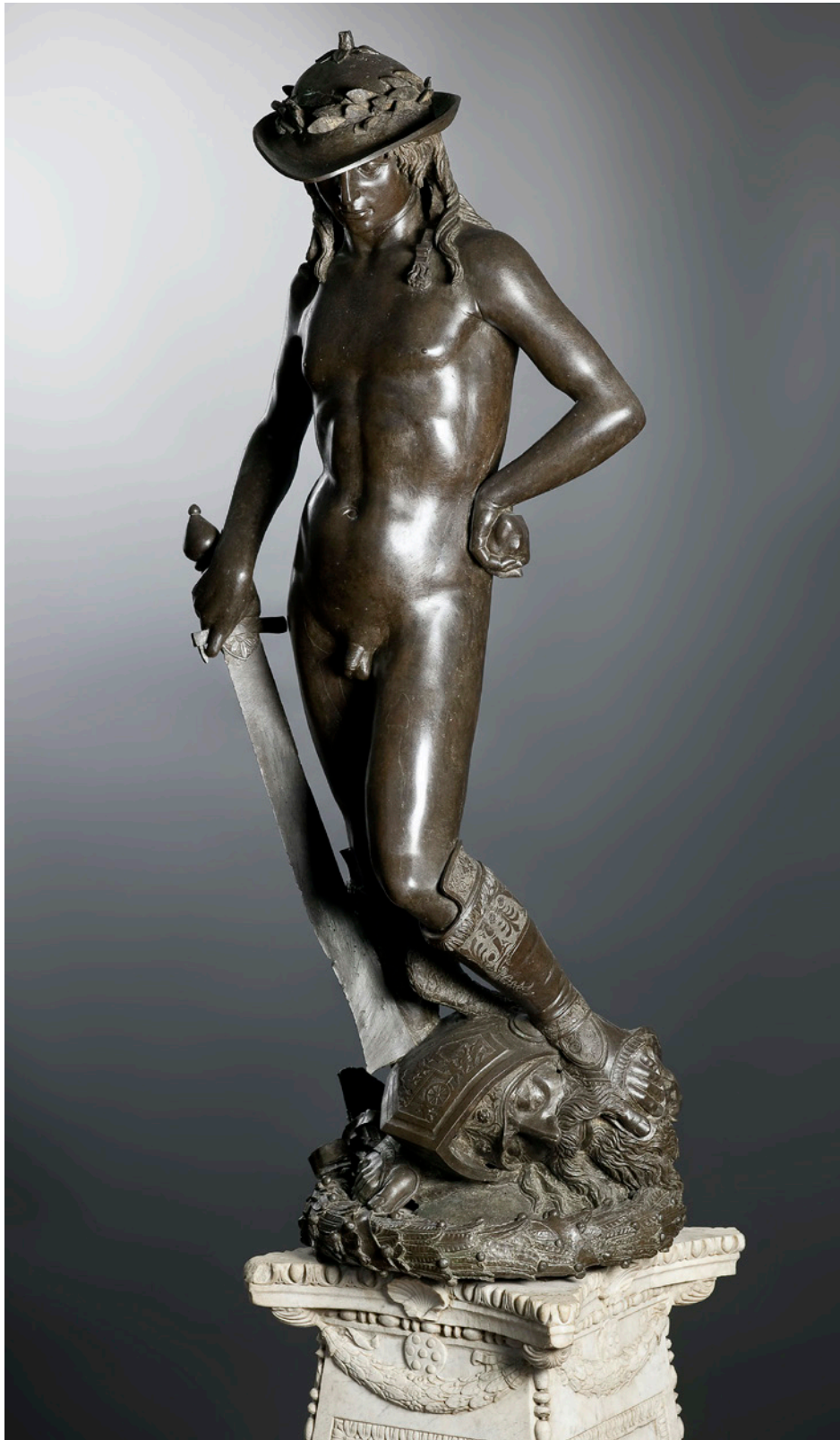



Figure 7 Donatello, *David*. 1440 c. Bronze, h. 158 cm. Florence, Museo del Bargello. Courtesy of Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Museo Nazionale del Bargello

e-ISSN 2280-8841

5 *Fiorentinità* and Naturalism

Reading the articles of the *Gazette des Beaux-Arts*, it seems obvious that the authors of the journal set the French academic tradition against naturalism in sculpture on the one hand, and associated on the other hand this new artistic trend with the interest of their sculptors in fifteenth-century Florentine tradition. The observation of nature at the expenses of French tradition can be clearly grasped in the writing of Paul Mantz in 1869:

> Pas de respects serviles pour des traditions qui, mal comprises, sont devenues tyranniques et menteuses. Regardez d'un œil loyal la nature immortelle, empruntez-lui un peu de son éloquence, mêlez votre cœur à la grande âme mystérieuse, et si, dans vos entretiens avec l'éternelle donneuse de conseils, vous avez appris quelque chose, venez nous le dire franchement et tout haut, comme au temps où les artistes étaient des semeurs d'idées.

> No slavish respect for traditions which, misunderstood, have become tyrannical and lying. Look at immortal nature with a loyal eye, borrow a little of her eloquence, mix your heart with the great mysterious soul, and if, in your talks with the eternal giver of advice, you have learned something, come and tell us frankly and out loud, as in the days when artists were sowers of ideas. (Mantz 1869, 23)

One year later, René Ménard emphasized this idea and made the parallel between the Florentines and the precise rendering of the flesh even more obvious:

> L'étude de la renaissance italienne semble absorber nos sculpteurs, et l'antiquité classique a moins d'adeptes qu'autrefois. En examinant nos statues, nous avons été séduit plus souvent par les frémissements de la vie et les délicatesses de l'épiderme que par le grand caractère de l'ensemble.

> The study of the Italian Renaissance seems to absorb our sculptors, and classical antiquity has fewer followers than in the past. In examining our statues, we have been seduced more often by the thrill of life and the delicacy of the skin than by the great character of the whole. (Ménard 1870, 63, 71)

For nineteenth-century critics, Quattrocento Florentine sculpture embodied the new interest in the study of anatomy and the human body that was emerging in the art of statuary. This parallel reached its climax when the *fiorentinità* eventually became literally synonymous with naturalism under the pen of Charles Timbal when he wrote, about Gustave Doré's *Fate and Love*, that "les mains de la Parque sont galbées avec une maestria toute florentine" (the hands of the Fate are curved with a Florentine mastery, Timbal 1877, 544). By 'Florentine mastery', Timbal was of course referring to the remarkable precision with which the sculptor rendered the folds, joints and veins of the figure's hands.

6 The Triumph of Sculpture over Painting

At the same time, sculpture enjoyed a dazzling and unprecedented success in France, thanks in particular to the neo-Florentine sculptors whose works were constantly praised. It was even declared that sculpture had taken precedence over painting, which is truly exceptional. For the first time, in the 1877 issue of the *Gazette des Beaux-Arts*, the first article of the Salon was devoted to sculpture, whereas it always used to come last, after painting (Timbal 1877). Moreover, this announced the hierarchical shift in the appreciation of these two techniques, since in this article Charles Timbal stated that:

> Il n'est pas facile de nier que la sculpture ne prenne décidément le pas sur la peinture. C'est un fait que plusieurs expositions ont démontré déjà. […] Toute cette froideur et toute cette indifférence ont fait place à une faveur nouvelle, croissante, qui touche presque à l'engouement. […] Oui, aujourd'hui un sculpteur est célèbre à l'égal presque d'un peintre.

> It is not easy to deny that sculpture definitely takes precedence over painting. This is a fact that several exhibitions have already demonstrated. […] All this coldness and indifference has given way to a new, growing favour, which almost appeals to enthusiasm. […] Yes, today a sculptor is famous almost as much as a painter. (Timbal 1877, 529-30)

MDCCC 1800 10, 2021, 149-168 | e-ISSN 2280-8841

This statement is remarkable since sculpture has always been the unloved art of the crowds, and was now propelled to the forefront of the stage.[13] It is all the more important as the following year, the *Exposition Universelle* took place in Paris and French sculpture was once again brought to the fore. At this occasion, Anatole de Montaiglon wrote:

> On a remarqué depuis bien des Salons combien la moyenne de la sculpture était plus régulière et plus élevée que celle de la peinture […]. Cette année la réunion des œuvres de quelques années permet mieux de porter un jugement d'ensemble […]. La sculpture française est plus forte que la peinture; elle est de même au-dessus des autres écoles de sculpture, et sa primauté n'est pas en danger.
>
> Since many Salons, it has been noticed how the average of sculpture is much more regular and higher than that of painting […]. This year the gathering of works from several years ago makes it easier to express an overall judgement […]. French sculpture is stronger than painting; it is likewise above other schools of sculpture, and its primacy is not in danger. (Montaiglon 1878a, 31)

However, let us not forget that those words were written during the *Exposition Universelle*, and that the French critics of the *Gazette des Beaux-Arts* were of course complacent in their perception of their artists. In this respect, a curious phenomenon occurred between the pages of the journal in 1878. Paul Dubois, who was considered to be the neo-Florentine artist *par excellence*, who had been one of the first to rely on fifteenth-century Italian art, showed his most famous works at the *Exposition*, notably the *Narcissus* **[fig. 2]** and the *Florentine Singer* **[fig. 3]** that were already discussed. However, in his commentary on the sculptor, Anatole de Montaiglon hardly mentioned these works that had been so acclaimed years before. Better still, he wrote:

> M. Paul Dubois est aussi d'un pays de sculpteurs. Il est Champenois et il ne contredit pas aux caractères de l'ancienne école, à laquelle il vient ajouter sa valeur. […] M. Dubois a parmi ses dons la jeunesse et la grâce, naturelle à ses origines.
>
> Mr. Paul Dubois is also from a country of sculptors. He is a Champenois and he does not contradict the characters of the old school, to which he adds his value. […] Mr. Dubois has among his gifts youth and grace, natural to his origins. (Montaiglon 1878b, 343)

De Montaiglon endeavored to erase all traces of references to fifteenth-century Florentine sculpture and put forward the French origins of the sculptor, to whom he allegedly owed his gifts. The *Exposition Universelle* was, after all, a competition between nations. It might have seemed unfortunate to celebrate French works that had succeeded so well not thanks to a local tradition but to that of another, moreover rival, country. During this exhibition, Dubois showed, among other things, the newly created *Military Courage* for the *Monument to the Memory of General Juchault de Lamoricière* **[fig. 8]**, which was acclaimed from all sides by virtue of Dubois' very 'French' qualities. Yet, two years earlier[14] in this same journal, Charles Yriarte had written something very different about this particular work:

> [Le *Courage militaire*] fait certainement penser à la chapelle des Médicis, mais sans qu'on puisse exactement définir quel est le mouvement dont l'artiste s'est souvenu. C'est une ressemblance de caste, l'accent des nobles familles qui se transmet et mêle à la mâle beauté des fils le reflet glorieux de la vertu guerrière de leur père.
>
> [The *Military Courage*] certainly reminds us of the Medici chapel, but without being able to define exactly what movement the artist remembered. It is a resemblance of caste, the accent of the noble families that is transmitted and mixes the male beauty of the sons with the glorious reflection of their father's warlike virtue. (Yriarte 1876, 122)

The forms of the *Military Courage* refer without a doubt to Michelangelo's *Lorenzo de' Medici* in San Lorenzo, which widely circulated in France as reduced reproductions edited by the Barbedienne

13 In 1878, Charles Blanc wrote that "La sculpture est l'art pour lequel l'Ecole française a le plus d'aptitude, et le public français le moins de goût !" (Sculpture is the art for which the French School has the most aptitude, and the French public the least taste! Blanc 1878, 83).

14 Dubois created four allegorical works in order to adorn the corners of the *Monument*: *Charity*, *Military Courage*, *Faith* and *Meditation*. At the Salon of 1876, he exhibited the *Charity* and *Military Courage* separately as plaster models.

Figure 8 Reduced copy by the Barbedienne Foundry after Paul Dubois, *Military Courage*. 1876. Bronze, 38 × 16 × 17 cm. Private collection. © Expertissim

e-ISSN 2280-8841

Figure 9 Reduced copy by the Barbedienne Foundry after Michelangelo, *Lorenzo de' Medici*. 1880. Bronze, 47 × 16.5 × 18 cm. Private collection. © Expertissim

Foundry and was very well known **[fig. 9]** (Rionnet 2016, 227-8).[15] Therefore, it can be argued that the Italian driving force behind the renewal of French sculpture in the 1860s and 70s was completely ignored at the *Exposition Universelle* in favor of a renewed attachment to a local tradition.

7 Failure of Florentine Models and fall of French sculpture

The *fiorentanità* of previous French works was completely erased from the minds of the artists, so that they no longer looked at Florentine statuary as a source of inspiration. Furthermore, sculpture experienced a rapid and dramatic decline no less than a year after the *Exposition Universelle*. The chronicles of 1880 and 1881 sadly documented this development. Olivier Rayet wrote:

> Les envois [de cette année] ont été pour moi, et sans doute pas pour moi seul, de véritables déceptions. […] On le voit, dans cette revue des artistes qui sont de longue date en possession de la confiance publique et des œuvres desquels on s'enquiert tout d'abord, nous avons regretté quelques abstentions, déploré quelques défaillances passagères, loué aussi çà et là un effort méritoire; mais rarement nous avons été complètement satisfaits.
>
> [This year's] works have been for me, and probably not for me alone, real disappointments. […] As you can see, in this review of artists who have long been in the public trust and whose works we are inquiring first about, we have regretted a few abstentions, deplored a few temporary shortcomings, praised here and there a meritorious effort; but rarely have we been completely satisfied. (Rayet 1880, 536, 542)

A year later, in an even more explicit way, Jules Buisson wondered:

> Jusqu'à ces dernières années, la sculpture française, envisagée dans son ensemble, avait conservé, dans nos expositions, une réelle supériorité de tenue sur la peinture. […] Pourquoi donc, à partir de 1879, ces signes d'affaiblissement, dont les expositions de 1880 et 1881 redoublent les témoignages, marquant par leur répétition le commencement d'un déclin ?
>
> Until the last few years, French sculpture, considered as a whole, had retained, in our exhibitions, a real superiority over painting. […] What is the reason then, from 1879 onwards, of these signs of weakening, which the exhibitions of 1880 and 1881 witness to more than once, marking by their repetition the beginning of a decline? (Buisson 1881, 210-11)

The 'failure' of the Florentine models during the *Exposition Universelle* and the following downfall of French sculpture actually concurs with the development of a burning debate about the origins of the Renaissance in France. In fact, during the 1870s and 80s, French historians attempted to deny any form of Italian influence on their country, which eventually contributed to the development of a nationalistic approach in art history (Bresc-Bautier 2008; Vaisse 2008). Following the rejection of the Florentine models – and yet again the downgrading of sculpture behind painting –, a new aesthetic flourished under the Third Republic: the more exuberant 'neo-baroque' trend, in which Falguière and Mercié also participated.[16] This new style owed part of his success precisely to an ambient nationalism, and in 1890 Gaston Schéfer interpreted the stylistic evolution of his fellow sculptors as a salutary return to national sources:

> Ils se sont d'abord arrêtés à Florence et en ont rapporté un sentiment de l'expression plus individuel, plus énergique. Mais le génie florentin est un fruit qui souvent agace les dents. […] L'influence florentine parut donc un peu sombre à notre aimable public de Paris, alors charmé par les souvenirs du dix-huitième siècle. […] [Les sculpteurs] découvrirent, eux aussi, tout ce qu'il y a d'originalité profonde, de personnalité exquise dans cet art que l'on appelle, on ne sait pourquoi, un art de décadence, et qui fut, en réalité, le plus jeune, le plus frais, le plus français de ceux qui ont passé en France depuis la Renaissance.
>
> They first stopped in Florence and brought back a more individual, more energetic sense of ex-

15 The Ecole des Beaux-Arts allowed the Barbedienne Foundry to reproduce its plaster copy of the *Lorenzo de' Medici*, then located in the chapelle des Petits-Augustins, in 1850. The reduced copy of the *Lorenzo de' Medici* appeared in the Barbedienne sales catalogue from 1855 onwards, see Rionnet 2016, 134.

16 On néo-baroque French sculptors and trend, see Peigné 2005; 2012.

> pression. But the Florentine genius is a fruit that often irritates the teeth. […] The Florentine influence thus appeared a little dark to our amiable Parisian public, then charmed by the memories of the eighteenth century. […] [The sculptors] also discovered all that there is of deep originality, of exquisite personality in this art which one calls, one does not know why, an art of decadence, and which was, in reality, the youngest, the freshest, the most French of those which passed in France since the Renaissance. (Schéfer 1890, 342)

In this regard, it is worth noting that Paul Dubois can be considered as the only 'constant' neo-Florentine sculptor who looked at Florentine models throughout his career, whereas other artists such as Falguière or Mercié only briefly adopted the trend. The Florentine revival was therefore a limited phenomenon, that nonetheless enabled French sculpture to experiment a short golden age and allowed young sculptors to emerge and accomplish a brilliant career. Dubois became assistant curator at the Musée du Luxembourg in 1873 and then director of the Ecole des Beaux-Arts in 1878 until his death; Falguière became professor at the Ecole des Beaux-Arts in 1882 and was elected to membership in the Académie des Beaux-Arts; Mercié was elected to the Institut de France in 1889, named as professor at the Ecole des Beaux-Arts as well as promoted to the rank of grand officier in the Legion of Honor in 1900, and elected president of the Société des Artistes Français in 1913. Even if these artists did not entirely pursue with the neo-Florentine trend, their early productions inspired other sculptors during many Salons[17] and quickly became long-lasting successes of small-scale statuary: the reduced bronze versions edited by the Barbedienne Foundry of Paul Dubois's *Florentine singer* and *Military Courage*[18] as well as Antonin Mercié's *David* remained the firm's best sellers until the Second World War (Rionnet 2016, 116, 198).[19] In the end, the (short) journey of the Florentine revival allowed French sculpture to completely renew itself, even without creating works considered as original.

17 For example, Dubois's *Narcissus* inspired *Pyram's Death* by Jean de Coulon (1880) and his *Florentine Singer* led to the creation of René de Saint-Marceaux's *Arlequin* (1880) and Emile Boisseau's *Oysel le Troubadour* (1886). See Peigné 2012, 82; 141; 433.

18 *The Military Courage* was even taken under contract with the Barbedienne Foundry two years before the inauguration of the *Monument to the Memory of General Juchault de Lamoricière* (Rionnet 2016, 179).

19 At some point the *David* and the *Military Courage* were read as patriotic sculptures, which can further explain the thrilling success of their reproductions in the first half of the twentieth century (Rionnet 2016, 124).

e-ISSN 2280-8841

Bibliography

Primary Sources

Baudelaire, C. (1846). *Baudelaire Dufaÿs. Salon de 1846*. Paris: Michel Lévy frères. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626546p/f23.item.

Baudelaire, C. (1859). "Le Masque. Statue allégorique dans le goût de la Renaissance". *La Revue contemporaine*, 30 novembre, 359. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k405805j/f358.item.

Banville, T. de (1866). *Les camées parisiens*. Paris: Renée Pincebourde. https://books.google.fr/books?id=44MDAAAAQAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Blanc, C. (1878). *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*. Paris: Librairie Renouard. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65535451?rk=21459;2.

Buisson, J. (1881). "Salon de 1881. La Sculpture". *Gazette des beaux-arts*, 1er septembre, 210-38. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031130/f233.image.

Guillaume, E. (1876). "Michel-Ange sculpteur". *Gazette des beaux-arts*. 1er janvier, 34-118. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031028/f36.image.

Lagrange, L. (1861). "Salon de 1861". *Gazette des beaux-arts*, 1er juin, 257-82. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2030744/f222.image.

Mantz, P. (1863). "Salon de 1863. Peinture et Sculpture". *Gazette des beaux-arts*, 1er juillet, 32-64. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2030791/f33.image.

Mantz, P. (1865). "Salon de 1865". *Gazette des beaux-arts*, 1er juillet, 5-42. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2030833/f6.image.

Mantz, P. (1867). "Les beaux-arts à l'Exposition universelle". *Gazette des beaux-arts*, 1er octobre, 319-45. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203087m/f338.image.

Mantz, P. (1869). "Salon de 1869". *Gazette des beaux-arts*, 1er juillet, 5-23. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203091p/f6.image.

Mantz, P. (1872). "Salon de 1872". *Gazette des beaux-arts*. 1er juillet, 33-66. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2030956/f35.image.

Mantz, P. (1875). "Les commencements de l'Ecole florentine". *Gazette des beaux-arts*, 1er novembre, 438-49. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203101w/f487.image.

Ménard, R. (1870). "Salon de 1870". *Gazette des beaux-arts*, 1er juillet, 38-71. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203093f/f40.image.

Ménard, R. (1871). "Exposition internationale de Londres". *Gazette des beaux-arts*, 1er novembre, 430-49. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203093f/f485.image.

Montaiglon, A. de (1878a). "Exposition universelle. La Sculpture". *Gazette des beaux-arts*, 1er juillet, 31-49. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031075/f33.item.

Montaiglon, A. de (1878b). "Exposition universelle de 1878. La Sculpture". *Gazette des beaux-arts*, 1er septembre, 327-46. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031075/f355.image.

Perkins, C. (1868a). "Donatello". *Gazette des beaux-arts*, 1er octobre, 299-320. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203089c/f360.image.

Perkins, C. (1868b). "Ghiberti". *Gazette des beaux-arts*. 1er novembre, 457-69. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203089c/f534.image.

Rayet, O. (1880). "La Sculpture au Salon". *Gazette des beaux-arts*, 1er juin, 534-53. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203110v/f599.item.

Rayssac, S.-Cyr de (1874). "Les sculpteurs italiens de Charles Perkins". *Gazette des beaux-arts*. 1er octobre, 366-78. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203099q/f407.image.

Schéfer, G. (1890). "Le Salon des Champs-Elysées. La Sculpture". *L'Artiste*, 1, 341-5. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4860838/f360.item.

Timbal, C. (1877). "La Sculpture au Salon". *Gazette des beaux-arts*, 1er juin, 529-46. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031041/f546.item.

Yriarte, C. (1876). "Le Salon de 1876. La Sculpture". *Gazette des beaux-arts*, 1er août, 121-37. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203103n/f137.item.

Secondary Sources

Absalon, P. (2007). "Les sculpteurs français à l'école de la Renaissance (1860-1880)". Lorentz, P.; Peltre, C. (éds), *La notion d'"école"*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 71-8.

Bresc-Bautier, G. (2008). "'La bataille dure encore entre les Pontifes de l'Antiquité et les Paladins du Moyen-Âge': la querelle de la 'première Renaissance' française". Recht et al. 2008, 69-93.

Brucculeri, A.; Frommel, S. (éds) (2015). *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle. Interprétations et restitutions*. Rome: Campisano.

Corpataux, J.-F. (2012). *Le corps à l'œuvre. Sculpture et moulage au XIXe siècle*. Genève: Droz.

Delahaye, J. M. (1975). "Le 'Chanteur florentin' de Paul Dubois". *Revue du Louvre*, 25, 338-43.

Garric, J.-P. (2004). *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*. Sprimont: Mardaga.

Guégan, S. (2003). "A propos d'Ernest Christophe. D'une allégorie à l'autre". Guyaux, A.; Marchal, B. (éds), *"Les Fleurs du Mal" = Actes du colloque* (Paris, 10-11

MDCCC 1800
10, 2021, 149-168
e-ISSN 2280-8841

janvier 2003). Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 95-106.

Karge, H. (2015). “Renaissance: mutations d’un concept et ‘invention’ d’un style dans la première moitié du XIXe siècle en France et en Allemagne”. Brucculeri; Frommel 2015, 35-54.

La sculpture française au XIXe siècle (1986) = *Catalogue de l’exposition* (Paris, 10 avril-28 juillet 1986). Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Lapaire, C. (2017). *Renouveau médiéval et sculpture romantique. Le retour du Moyen Age dans la sculpture européenne entre 1750 et 1900*. Paris: Mare & Martin.

Le Normand-Romain, A. (1986). “L’Académie de France à Rome: les envois de Rome”. *La sculpture française au XIXe siècle = Catalogue de l’exposition* (Paris, 10 avril-28 juillet 1986). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 53-7.

Levine, N. (2018). “The Unexpected Fate of the Italian Renaissance in Nineteenth-century French Architecture”. Bolzoni, L.; Payne, A. (eds), *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return*. Florence: Villa I Tatti; Milan: Officina Libraria, 491-508.

Lombardi, L. (1995). “Scultori neofiorentini ai Salons”. *Artista*, 90-109.

Lombardi, L. (2016). “Les véritables origines de la Renaissance. Genealogie medievali nell’arte e nella critica francese di fine Ottocento”. Casciaro, R. (a cura di), *Il Medioevo dopo il Medioevo. Iconografie, tipologie e modelli = Atti del convegno internazionale di studi* (Lecce, 10-12 maggio 2012). Lecce: Esperidi, 255-74.

Lombardi, L. (2018). “La riscoperta della tradizione medioevale nella scultura francese dopo il 1870. ‘Les véritables origines de la Renaissance’”. Bourdua, L. (ed.), *Discovering the Trecento in the Nineteenth Century*. Pisa: ETS, 203-16.

Montchal, J. (2010). “La tradition ingresque enseignée: Ingres, H. Flandrin, J.-B. Poncet”. Poulot, D.; Pire, J.-M.; Bonnet, A. (éds), *L’éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes: Presses universitaires, 89-102.

Parizet, I. (2015). “Le style néo-Renaissance à Paris (1850-1900). Héritage historique ou art original?”. Brucculeri; Frommel 2015, 215-31.

Peigné, G. (2005). *La sculpture néo-baroque en France de 1872 à 1914* [thèse de doctorat]. Paris: Université de Paris IV.

Peigné, G. (2012). *Dictionnaire des sculpteurs néo-baroques français (1870-1914)*. Paris: Editions du CTHS.

Pingeot, A. (2000). “Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France”. Aspley, K.; Cowling, E.; Sharratt, P. (éds), *From Rodin to Giacometti: Sculpture and Literature in France, 1880-1950*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 37-48.

Recht, R. et al. (éds) (2008). *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIXe siècle = Actes du colloques* (Paris, 2-5 juin 2004). Paris: La documentation française.

Rionnet, F. (2003), “Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle”. *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, année 2021, 301-23.

Rionnet, F. (2016). *Les bronzes Barbedienne. L’œuvre d’une dynastie de fondeurs (1834-1954)*. Paris: Arthena.

Tauber, C. (2015). “La construction de la Renaissance florentine au XIXe siècle. La perspective des voyageurs du nord”. Brucculeri, Frommel 2015, 79-92.

Ternois, D. (1993). “Le préraphaélisme français”. Amaury-Duval, E.E. (éd.), *L’Atelier d’Ingres*. Introduction de Daniel Ternois. Paris: Arthéna, 385-403.

The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections (1980) = *Exhibition Catalogue* (Los Angeles, March 4-May 25, 1980; Minneapolis, June 25-September 21, 1980; Indianapolis, February 2-April 20, 1981; Detroit, October 27-January 4, 1981). New York: George Braziller.

Vaisse, P. (2008). “Courajod et le problème de la Renaissance”. Recht et al. 2008, 95-112.

Vogt, C. (1986). “Un artiste oublié: Antonin Mercié”. *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée: Les fonds de sculpture = Actes du colloque* (Paris, avril 1986). Paris: La Documentation française, 237-44.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800
Vol. 10 – Luglio 2021

Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze

Daniele Galleni
Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia

Abstract In the Florence of the second half of the 19th century, the cult of the past was of primary importance. The life and work of Augusto Burchi (1853-1919) could be interpreted as a paradigmatic example of this cultural *milieu*, of its patrons and its goals. Burchi's training – that was not academic - shows the rediscovery and assimilation of styles from the past by local decorators and craftsmen while the analysis of some his most important works helps to appreciate the different meanings accorded to this peculiar ornamental language by an élite of both local and foreigners rich patrons. The final phase of his artistic career also reveals a change in the public eye: indeed, a new trend for 'modern' decoration is emerging.

Keywords History of Florence. Augusto Burchi. Patrons and artists. Galileo Chini. Medieval and Renaissance Revival.

1 Introduzione

> Intanto, l'estetica, la prospettiva, la linea, l'arte vecchia e la nuova sono discusse allegramente – il Gaddi, il Memmi, il Verrocchio, Andrea Orcagna, Leonardo, rivivono nel conversare allegro e geniale degli artisti fiorentini moderni.
>
> Chi spande tanto fuoco nel discorso, quegli che ricorda con egual prontezza e fluidità di parola il romanzo recente, il dipinto più antico, chi presiede a queste chiacchierate intellettuali, è Augusto Burchi – la nuova incarnazione dell'antico maestro d'arte fiorentino [...].
>
> Affreschista toscano, lavoratore indefesso, ha ingegno robusto, fantasia feconda, volontà di ferro, mano meravigliosa. (Vanzi Mussini 1892, 5)

Così nel 1892 la giornalista e scrittrice Fanny Vanzi Mussini introduce ai lettori della rivista «Natura ed Arte» la figura di Augusto Burchi (1853-1919), in un articolo dove campeggia in prima pagina il suo elegante ritratto fotografico **[fig. 1]**. L'inizio dell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo è il periodo più felice per il pittore e decoratore fiorentino:[1] questi ha infatti ormai consolidato un vasto giro di clienti aristocratici, facendosi interprete dei desideri dell'alta società, lavorando

Il presente contributo deriva dalla ricerca legata alla tesi di laurea di chi scrive, discussa presso l'Università di Pisa nell'Anno Accademico 2012/2013. Ringrazio i miei due relatori, Antonella Gioli e Massimo Ferretti, per l'aiuto e le indicazioni, non limitate al lavoro di ricerca e stesura bensì continuate negli anni successivi. Un ringraziamento sentito va anche a Costanza Caraffa del Kunsthistoriches Institut di Firenze per il supporto nello studio della campagna decorativa di Palazzo Grifoni Budini Gattai, primo spunto da cui si è sviluppato il lavoro.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2021-02-21
Accepted 2021-04-19
Published 2021-07-26

Open access

Citation Galleni, D. (2021). "Augusto Burchi e la cultura revivalistica a Firenze". *MDCCC*, 10, 169-204.

non solo per famiglie dall'antica nobiltà ma anche per chi voglia avvicinarsi a questa ristretta élite, tanto che possedere un palazzo decorato da Burchi diventa il sigillo di un'avvenuta ascesa sociale, garante della nuova posizione acquisita all'interno del contesto cittadino.

Vanzi Mussini, come complimento massimo alla brillante carriera di Burchi, nota che egli può essere considerato «la nuova incarnazione dell'antico maestro fiorentino», aspirazione suprema per un artista operante in una città così devota al culto di sé stessa e della sua tradizione artistica. Firenze, tuttavia, vive non poche contraddizioni e deve ancora riprendersi dall'essere divenuta capitale del regno tra il 1864 e il 1871, con i conseguenti tentativi di ammodernamento. Questi si sono spesso concretizzati in demolizioni e sventramenti, a partire dalle antiche mura cittadine fino a giungere al discusso abbattimento del quartiere del Mercato Vecchio e dell'antico ghetto, ormai alle soglie del nuovo secolo.[2] Ma accanto alla devastazione si affiancano lo studio e la riscoperta, in quanto il piccone demolitore porta alla luce le vestigia della città medievale e rinascimentale, tanto che il mito della Firenze antica finisce per uscirne, quasi paradossalmente, più forte di prima. Diviene un modello imprescindibile per architetti, decoratori e artigiani, ben consapevoli di aver sempre disponibile un mercato e una committenza che paga bene e si mostra sensibile al gusto revivalistico. Tra le imprese più significative un posto di rilievo è senza dubbio occupato dal cantiere per la facciata del Duomo:[3] l'idea del completamento della cattedrale, su cui si era ripreso a discutere già negli anni Venti, viene ripresa negli anni di Firenze capitale, ammantandosi di sfumature politiche, tanto che la posa della prima pietra avviene il 22 aprile 1860 alla presenza di Vittorio Emanuele II e precede il concorso vero e proprio. Concorso che non è unico, ma anzi viene rinnovato più volte fino alla discussa scelta del progetto presentato da Emilio De Fabris: i lavori durano per più di quindici anni, dal 1870 fino al trionfale scoprimento della nuova facciata in data 12 maggio 1887, festeggiata con un imponente corteo in costume e tornei di cavalieri armati. Significativo risulta, inoltre, il culto delle glorie locali che conduce, ad esempio, al ritrovamento del ritratto di Dante nella cappella del Palazzo del Bargello, portando al restauro e all'allestimento in senso storicista dell'intero palazzo, mentre l'anniversario donatelliano è una tappa fondamentale per la sua trasformazione in museo di arti applicate.

Anche i viaggiatori stranieri, in particolar modo anglosassoni,[4] contribuiscono a questa fascinazione per la Firenze che fu e già nel Settecento, durante la fioritura del *Grand Tour*, visitano e si stabiliscono nella città toscana, amata per il clima mite e la sua storia illustre, nonché per il suo ambiente più tollerante e riservato rispetto alla madre patria. Sulle rive dell'Arno si crea una vera e propria comunità, con i suoi luoghi, i suoi salotti (a partire da quello celebre di Horace Mann)[5] e i suoi modi di socializzazione. Soprattutto nel clima romantico e tardoromantico, gli stranieri arrivano nella città toscana inseguendo il sogno dell'arte del tre-quattrocento, come William Morris che vi giunge nel 1873, accompagnato da Edward Burne-Jones (il quale a sua volta aveva già soggiornato sulle rive dell'Arno nel 1859 e, insieme a John Ruskin, nel 1862). Una pletora di antiquari, decoratori e intagliatori è pronta a soddisfare i desideri di questa facoltosa élite di viaggiatori culturali perché possa portarsi a casa un souvenir di quell'epoca o quanto meno un oggetto il cui stile possa ricordarla, lavorato ancora con le tecniche tradizionali e rifiutando ogni tipo di aggiornamento tecnologico.

In questo ambiente di studio e riproposta degli stili ormai canonizzati di quelli che sono considerati i secoli d'oro di Firenze (e, di riflesso, dell'intera nazione) si collocano l'ascesa e il declino di Augusto Burchi, esempio paradigmatico dei punti di forza e, insieme, dei limiti di una simile tendenza estetica.

1 La biografia relativa a Burchi è piuttosto sintetica e non sempre corretta. Oltre al menzionato articolo di Vanzi Mussini, vedi De Gubernatis 1906; Calvo 1972; Torresi 1996; Carapelli 2014.

2 Per una panoramica sul contesto fiorentino nella seconda metà dell'Ottocento vedi Cresti 1995.

3 Riguardo all'impresa della facciata vedi Cresti, Cozzi, Carapelli 1987.

4 Per il mito di Firenze presso la comunità angloamericana vedi Bossi, Tonini 1989, *I giardini delle regine* 2004, Paolini 2013.

5 Sulla civiltà dei salotti e il suo conseguente influsso sulla vocazione internazionale di Firenze vedi Fiorelli Malesci, Coco 2017.

PROFILI D'ARTISTI FIORENTINI

I.

Augusto Burchi.

Come cinque secoli addietro nella bottega di Maso del Saggio amavano radunarsi, ora conversando d'arte e di lettere, ora rallegrandosi in facezie e novelle burlevoli, gli artisti e i cittadini fiorentini di genio o d'umor gaio, così sembra trasformino in lieto e rumoroso ritrovo gli artisti, i tipi più intelligenti e bizzarri, più caratteristici e simpatici fiorentini dei giorni nostri quella stamberga che *Mondo* con la sua autorità di proprietario ha elevata al titolo di trattoria.

Se presto alla mattina questo locale appare deserto e malinconicamente silenzioso, quasi dimenticato in una delle vie più centrali della città, alle undici incomincia a popolarsi, e fino alla seconda

Augusto Burchi.

Natura ed Arte. I

Figura 1 Ritratto fotografico di Augusto Burchi. 1892 ca. Da Vanzi Mussini 1892, 1

2 Conoscere e assimilare gli stili del passato: studi dal vero, restauri e repertori

Burchi non ha una formazione che si può definire canonica; anzi, il suo approccio al mondo della pratica artistica, ossia il lavoro di bottega come primo e unico avviamento al mestiere e allo studio dell'arte, sarà proprio quanto a Firenze si cercherà di contrastare attraverso la creazione di apposite istituzioni come la Scuola professionale delle Arti Decorative e Industriali,[6] nata nel 1880 dalla precedente scuola di intaglio e nota anche come Scuola di Santa Croce in quanto aperta nei locali dell'ex convento.

La già menzionata Vanzi Mussini fornisce un ritratto del giovane Augusto così conforme al cliché esemplare del giovane salvato dall'amore per l'arte da sembrare quasi proveniente da un romanzo di formazione: nato a Firenze nel 1853 in una famiglia di umili origini, la sua vocazione all'arte ha i tratti della predestinazione tanto che «nell'età più

6 Sulla formazione attraverso le scuole artigiane e sulla didattica della decorazione nella Firenze della seconda metà dell'Ottocento vedi Branca, Caputo 2001.

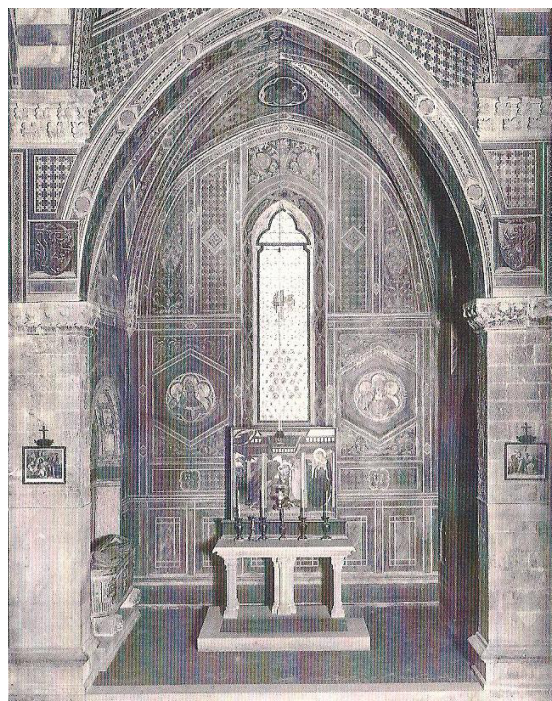



Figura 2
Augusto Burchi, pitture murali. *Post* 1890. Già nella Cappella Davanzati, Chiesa di Santa Trinita, Firenze. Da Marchini, Micheletti 1987, 242

tenera aveva empito di disegni la casa e la scuola come Fra Filippo Lippi bambino, ne aveva imbrattate le mura della carcere carmelitana» (Vanzi Mussini 1892, 5), in un parallelismo dove Burchi è presentato in rapporto diretto con un artista dei secoli d'oro. Rimasto senza padre nel 1868, il quindicenne Augusto si trova costretto ad abbandonare gli studi per occuparsi della madre e del fratello minore, trovando lavoro presso la bottega di un anonimo decoratore in un avvio alla pratica del mestiere non mediata da una formazione accademica. In questo periodo, sempre secondo il ritratto edificante fornito da Vanzi Mussini, Burchi si dedica in maniera autonoma allo studio dell'arte medievale e rinascimentale, affiancando al lavoro di bottega la conoscenza diretta delle opere presenti nelle chiese e nei palazzi fiorentini e addirittura dei codici conservati nelle biblioteche:

> Non frequentò le Accademie – ma di più fece ché mentre già lavorava con un semplice decoratore […] nelle poche ore di riposo studiava da sé, secondando il proprio impulso, evocando qua e là nelle biblioteche e nelle gallerie lo spirito dei primi artisti, osservandone attentamente con amorosa pazienza le opere anche minime, assimilandone la sostanza […]. Non ci fu fregio o piccola immagine di codice polveroso che non passasse sotto l'occhio suo avido di sempre vedere cose nuove. Così, egli fece palese a sé adolescente le bellezze del Medio Evo e del Rinascimento. (Vanzi Mussini 1892, 5)

Si tratta, d'altronde, dello spirito che anima il coevo ambiente artistico fiorentino, in una città stretta tra i cantieri demolitori e il culto delle proprie reliquie, in una sorta di doppio binario di distruzione e conservazione della memoria.

La vera svolta nella formazione del giovane Augusto è l'apprendistato presso Gaetano Bianchi (1819-1892), nella cui bottega entra nel 1871: Bianchi è personalità già celebre e discussa,[7] avendo partecipato a imprese di rilievo quali la riscoperta e il reintegro degli affreschi di Giotto nella Cappella Bardi a Santa Croce nonché la trasformazione dell'antica rocca di Vincigliata in un castelletto neomedievale così da realizzare il sogno tardoromantico dell'inglese John Temple Leader.[8] La visione da *peintre-restaurateur* di Bianchi segna la mentalità del giovane decoratore che, grazie al suo mentore, ha, inoltre, la possibilità di lavorare in alcuni luoghi fondamentali della storia fiorenti-

7 Su Gaetano Bianchi pittore e restauratore vedi Olsson 1997; Baldry 1998.

8 Su Temple Leader e Vincigliata vedi Baldry 1997.

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

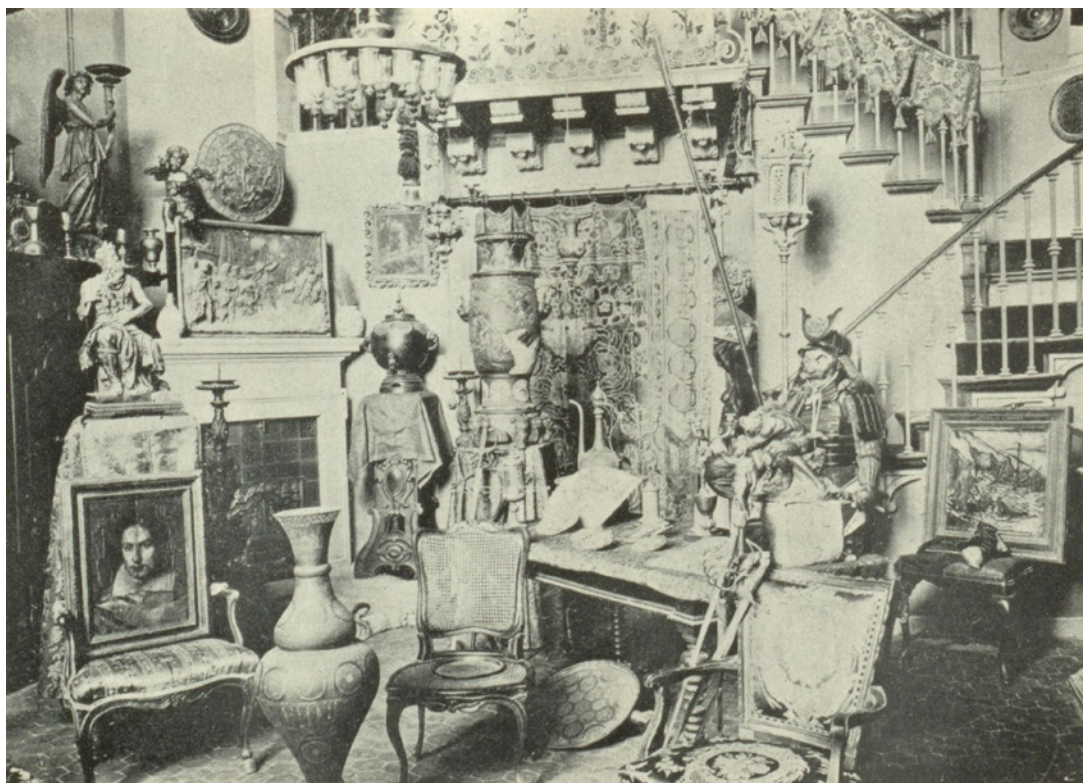



Figura 3 Foto della collezione di Augusto Burchi allestita nello studio dell'artista in occasione dell'asta. 1909. Da *Catalogo* 1909

na, mentre stanno subendo ingenti trasformazioni per essere adattati alle nuove esigenze conseguenti all'esperienza di Firenze capitale: Palazzo Vecchio, la Villa Medicea della Petraia e Palazzo Medici Riccardi. In tutti questi iconici edifici, Bianchi, con l'aiuto del giovane Burchi, si occupa di restaurare le antiche decorazioni pittoriche nonché di dipingere nuovi ornati che si accordino con quanto sopravvissuto delle pitture originali e con gli arazzi medicei appositamente esposti negli ambienti a scopo ornamentale.[9] Particolare risulta il lavoro svolto alla Petraia, divenuta Villa Reale: il cortile della villa viene chiuso da una struttura in vetro e metallo per trasformarlo in una sala con funzioni di rappresentanza e, in quest'ottica, nel 1873 vengono restaurati gli affreschi di Cosimo Daddi rappresentanti *Fatti di Goffredo di Buglione* e i graffiti che li incorniciano (vedi Bandini 1990). Bianchi con la sua bottega non si limita a reintegrare le lacune, bensì giunge a demolire parti del tessuto pittorico originale dove non ritenuto adeguato per ragioni estetiche o di conservazione e a rifarlo ex novo, così da conferire una nuova leggibilità al ciclo pittorico in un'operazione al confine tra restauro e nuova decorazione in stile.

Il ricordo dell'esperienza al fianco di Bianchi tornerà quando più tardi Burchi, ormai decoratore affermato, si trova a lavorare in uno dei più importanti cantieri di restauro fiorentini, nella chiesa di Santa Trinita. Burchi partecipa infatti alla tornata di lavori che va dal 1887 al 1890, concentrando il suo intervento in alcune cappelle private, mentre i pittori Pietro Pezzati e Dario Chini si occupano del resto dell'edificio sacro.[10] Le differenti tipologie di intervento condotte nelle varie cappelle contribuiscono a mettere a fuoco l'impo-

9 È questo il caso del Salone dei Duegento in Palazzo Vecchio, divenuto sede del Consiglio Comunale, dove sono collocati gli arazzi con *Storie di Giuseppe* su cartoni del Bronzino, in origine pensati proprio per questo ambiente; tuttavia l'intervento pittorico di Burchi è stato eliminato da un restauro del 1928, vedi Lensi 1911, 244-5; Francini 2006, 284. Anche a Palazzo Medici Riccardi, dove nel 1875 Bianchi allestisce il quartiere prefettizio, vengono esposti arazzi cinquecenteschi, per cui gli sguanci delle finestre sono dipinti da Burchi con elementi decorativi che si possano accordare con questi; vedi Romby 1990, 170-87 e Giannini 1991, 43-52.

10 Per il cantiere di Santa Trinita vedi il saggio di Monica Maffioli in Marchini, Micheletti 1987, 61-70. Gli interventi ottocenteschi sono stati successivamente smantellati negli anni Sessanta.

e-ISSN 2280-8841

stazione di Burchi, tra conservazione dell'antico e reinvenzione. Ad esempio, nella cappella Salimbeni Vivai riscopre gli affreschi di Lorenzo Monaco e ne integra le lacune con un colore neutro mentre ridipinge in maniera mimetica elementi decorativi, cornici e sfondi, in quanto ritenuti seriali e, di conseguenza, riproducibili. Nella Cappella di San Nicola, di patronato Ardinghelli, restaura i lacerti pittorici degli affreschi di Lorenzo Monaco e Giovanni Toscani, inventandosi poi una nuova decorazione geometrica in stile, a finte specchiature marmoree, per non lasciare spoglie le pareti della cappella, che ospita l'imponente *Altare Sernigi* di Benedetto da Rovezzano. Ancora più complesso è il caso della Cappella Davanzati **[fig. 2]** dove in una lunetta riporta alla luce gli affreschi della scuola del Gaddi e dipinge la restante superficie non limitandosi a imitare specchiature lapidee ma inserendo anche figure di santi a mezzo busto entro formelle polilobate, così come nell'arco della cappella di Santa Lucia (di patronato Strozzi, suoi committenti abituali) raffigura effigi di religiosi appartenenti alla famiglia, secondo i canoni codificati di un ipotetico stile goticheggiante.

Merita menzione, infine, un altro mezzo di studio e riflessione sugli stili classici, solitamente più sfuggente, ossia l'uso di repertori di ornato. Nell'ultima fase della sua vita, caratterizzata da problemi economici, Burchi si trova in necessità di mettere all'asta sia la sua biblioteca che la sua collezione d'arte, rispettivamente nel 1908 e nel 1909, testimoniate dai relativi cataloghi.[11] Già Vanzi Mussini commenta che gli «oggetti rari» e «di valore» raccolti nello studio dell'artista **[fig. 3]** non hanno lo scopo di stupire il pubblico quanto piuttosto di «servire al lavoro del pittore». Così si può ipotizzare che il volume illustrato *Habiti di cavallerie e altre dignità della Famiglia Strozzi* sia stata un'utile fonte per i suoi numerosi lavori per quella famiglia. Nella eterogenea biblioteca sono presenti, poi, diversi manuali francesi di ornato, corredati da preziose tavole illustrate, tra cui il monumentale *L'ornement polychrome* di Auguste Racinet, posseduto addirittura in due copie; *Les costumes historiques* dello stesso autore; *L'ornement des tissus* di Dupont-Auberville; *le Fantasies decoratives* di Habert-Dys. Non mancano poi *The grammar of ornement* di Owen Jones, in un'edizione francese, e diverse annate di «Arte Italiana Decorativa e Industriale».

3 Gli stili e la committenza: gli aristocratici fiorentini

La formazione avvenuta, per così dire, 'sul campo' sotto la guida di Gaetano Bianchi e l'esperienza del restauro sono fondamentali in Burchi per sviluppare la capacità, puramente pragmatica e lontana da premesse estetiche o critiche, di ricondurre i caratteri di una decorazione antica alle sue forme più evidenti, così da essere assimilate, riproposte ed eventualmente contaminate a seconda del contesto e dei desideri della committenza. I primi ambiti in cui far valere questa facilità decorativa e ornamentale («fantasia feconda» e «mano meravigliosa», per dirla ancora con le parole di Vanzi Mussini) sono quelli della nobiltà locale, per cui il rinvio agli stili antichi rimanda inevitabilmente alla storia illustre della famiglia e dei palazzi posseduti, nonché dei facoltosi stranieri, di passaggio o residenti lungo le rive dell'Arno.

Il 'debutto in società' di Burchi a Firenze, ovvero la prima impresa di rilievo in cui opera in maniera autonoma (dopo un viaggio a Cosenza per lavorare alla decorazione della Sala del Consiglio Provinciale nel locale Palazzo del Governo),[12] è giocato su questo aspetto: quando, verso il 1880, il marchese Ginori gli affida il riallestimento della sala da ballo nello storico palazzo di città, Burchi si preoccupa in primo luogo di fornire un'ambientazione coerente ai tre arazzi fiamminghi di Heinrich Reydams con *Storie di Alessandro Magno* creando una decorazione che a questi si ispiri, dipingendo finti arazzi su tela in un gioco di rimandi *en trompe l'oeil*.[13]

Se l'avvio della carriera di Burchi avviene sotto l'egida dei Ginori, la sua definitiva consacrazione è legata a un'altra illustre famiglia fiorentina, ossia gli Strozzi. Già negli anni Sessanta, in pieno clima post-unitario, il principe Ferdinando Strozzi aveva affidato all'architetto Giuseppe Poggi un restauro della facciata principale del palazzo di famiglia, tendenzialmente improntato a criteri di rispetto filologico. Due decenni dopo, il primogenito Piero affida a Burchi una nuova sistemazione degli interni, nell'intento di una rievocazione in stile

11 Vedi *Catalogo* 1908 e *Catalogo* 1909.

12 Per l'esperienza cosentina di Burchi mi permetto di rimandare a Galleni 2013.

13 Sui lavori a Palazzo Ginori (dove Burchi collabora con Bianchi alla pari e non più in un rapporto maestro-allievo) vedi Ginori Lisci 1983.

basata su un linguaggio decorativo cinquecentesco, realizzata tra il 1885 e il 1889: in questa occasione, ogni velleità di ricostruzione documentata viene messa da parte e anziché accordarsi con l'aspetto esterno del palazzo si cerca di inserire gli elementi di arredo in un'ambientazione in stile che segua in primo luogo preferenze e interessi della committenza.[14] Guido Carocci (1851-1916), storico e giornalista fiorentino nonché ispettore per le Antichità e le Belle Arti della Toscana, nella cronaca dell'inaugurazione del palazzo riallestito previene eventuali critiche riguardo alla mancanza di affinità delle sale neocinquecentesche con l'aspetto esterno dell'edificio, commentando che lo stile del sedicesimo secolo

> si prestava a meraviglia per dar vaghezza ad un palazzo che deve servire anche a gente che vive quattro secoli dopo, e l'aver immaginato che le decorazioni fosser fatte cent'anni dopo, mentre non costituisce certo un errore imperdonabile, ha permesso di applicare una decorazione ricca ed abbondante.[15]

Burchi assume in toto i lavori di decorazione e arredo, per cui dipinge pitture murali, progetta mobili e vetrate, trovandosi a coordinare una squadra di artigiani specializzati. All'anticamera posta alla sommità dello scalone d'ingresso, chiamata armeria, conferisce un nuovo aspetto attraverso il riuso di antichi elementi d'arredo, tra cui le manganelle di un antico coro monastico, un imponente camino del sedicesimo secolo (recuperato dalle cantine) e un modello del palazzo di Benedetto da Maiano. Particolarmente sontuosa risulta la sala da ballo, dove ogni dettaglio si dice ispirato al Cinquecento toscano: alle pareti della sala stanno gli antichi ritratti di famiglia, mentre gli imbotti delle finestre sono «guarniti con stucchi bellissimi, dipinti ad ornati e figurette»; ma ciò che più desta ammirazione nei visitatori sono le vetrate, disegnate da Burchi e realizzate dalla fiorentina ditta Mossmayer, «dipinte con quella ricchezza di ornati fantastici che ebbe nel secolo sedicesimo in Giovanni da Udine l'interprete più valente» e di cui l'articolo di Vanzi Mussini fornisce una riproduzione **[fig. 4]**, utile per individuare i modelli di partenza. Burchi guarda, infatti, alle vetrate della Biblioteca Laurenziana di cui riprende il lessico decorativo e l'impaginazione spaziale con lo stemma al centro e le figure che sembrano galleggiare nello spazio risultante, formando un'equilibrata composizione giocata sulla simmetria. Il rimando è così a un luogo fondamentale della cultura fiorentina cinquecentesca; va inoltre sottolineato che le vetrate, all'epoca attribuite a Giovanni da Udine ma oggi ricondotte all'opera di maestranze fiamminghe su cartoni vasariani, avevano conosciuto a partire dal 1863 una serie di restauri e rifacimenti da parte di Ulisse De Matteis e Natale Bruschi, titolari di una ditta specializzata nella realizzazione di vetrate neomedievali: ulteriore esempio dell'influenza tra pratica del restauro e decorazione in stile.[16]

Sempre di foggia cinquecentesca sono gli armadi della biblioteca, disegnati da Burchi e realizzati dall'intagliatore Angelo Talli, mentre nella sala da pranzo le pareti sono dipinte a simulare un rivestimento di cuoio su cui sono impresse le aquile con il motto *expecto*, impresa della famiglia Strozzi, e sul soffitto è raffigurata una maiolica robbiana invetriata «con prodigiosa fedeltà di effetti e riflessi» cosicché nel complesso «richiama col pensiero alle antiche dimore dei patrizi fiorentini».

Una decina di anni dopo, Piero Strozzi torna a commissionare nuovi lavori a Burchi, ormai suo uomo di fiducia sulle questioni estetiche, affidandogli l'arredo della cappella di famiglia **[figg. 5-6]** e la realizzazione di due grandi cancelli per il cortile del palazzo nello «stile toscano di quel periodo di transizione fra la fine del XV e i primi del XVI secolo» **[fig. 7]**, come specifica Carocci in un nuovo articolo celebrativo.[17] Gli arredi per la cappella, oggi dispersi ma testimoniati dalle tavole pubblicate nel 1899 su «Arte italiana decorativa e industriale»,[18] si presentano come un altro ambiente in stile progettato con coerenza da Burchi, dove mobili, intagli, tappezzerie e pavimenti si rifanno a un Quattrocento idealizzato, riletto attraverso influenze anglosassoni di derivazione morrissiana come nel fitto intreccio di gigli e racemi o nelle candelabre intarsiate degli schienali, evidentemente percepito come più consono a uno spazio intimo e sacro rispetto alle sontuose e sovraccariche ornamentazioni neocinquecentesche degli ambienti di rappresentanza.

14 Sui lavori a Palazzo Strozzi vedi in particolar modo Lamberini 1991.

15 Carocci 1889, 49, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

16 Sulle vetrate della Biblioteca Laurenziana e i loro restauri vedi Moradei, Angellotto, Castaldo 2013.

17 Carocci 1898, 78. I cancelli disegnati da Burchi vengono fusi dalle Officine Michelucci di Pistoia, come ricordato anche in Dezzi Bardeschi 1980, 75.

18 «Arte Italiana decorativa e industriale», 1899, A. VIII, tavv. 56-8. La cancellata della cappella è stata ritrovata sul mercato antiquario, vedi Giannotti 2000.

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

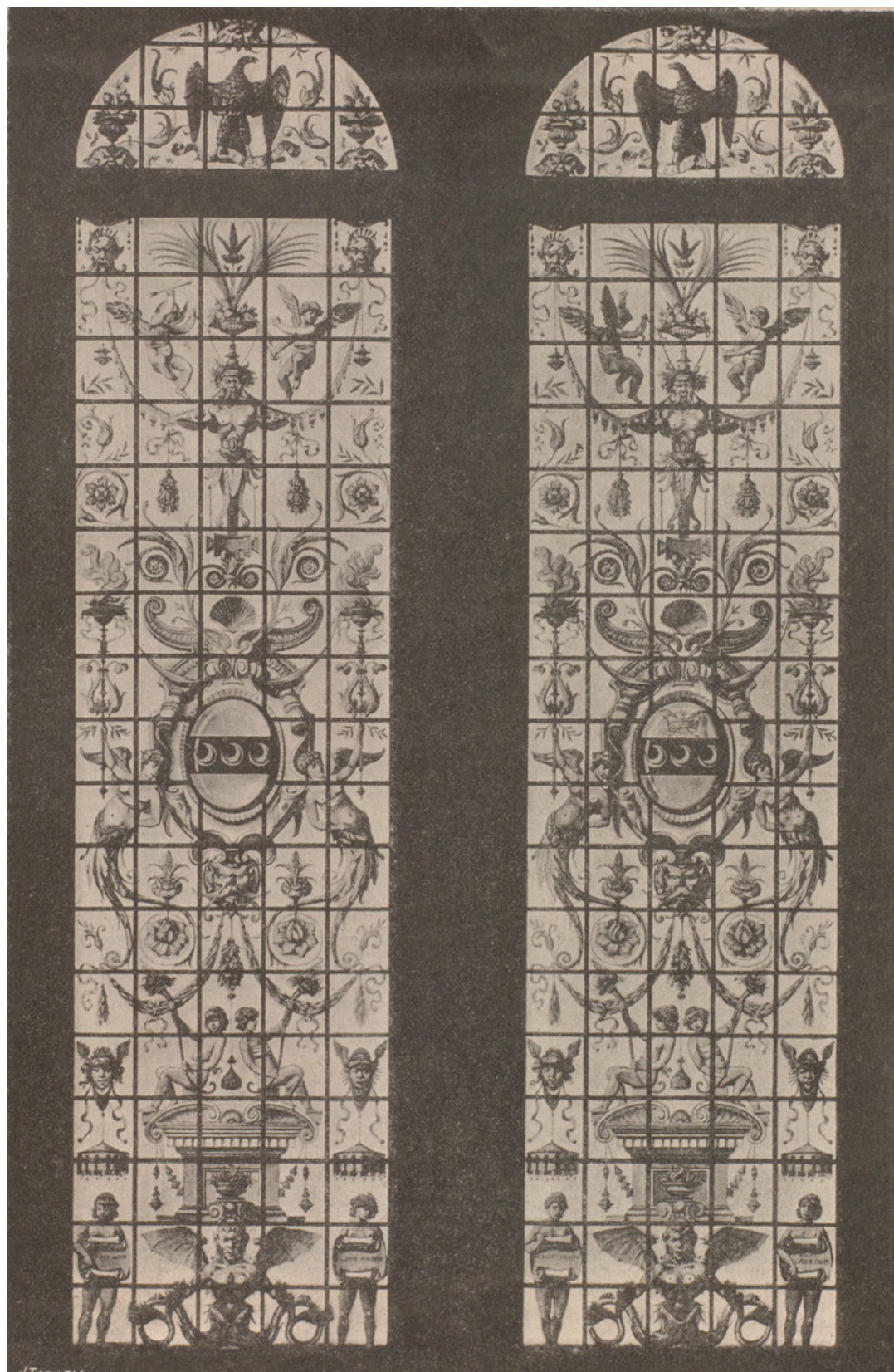



Figura 4 Augusto Burchi, vetrata neocinquecentesca. Già in Palazzo Strozzi, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

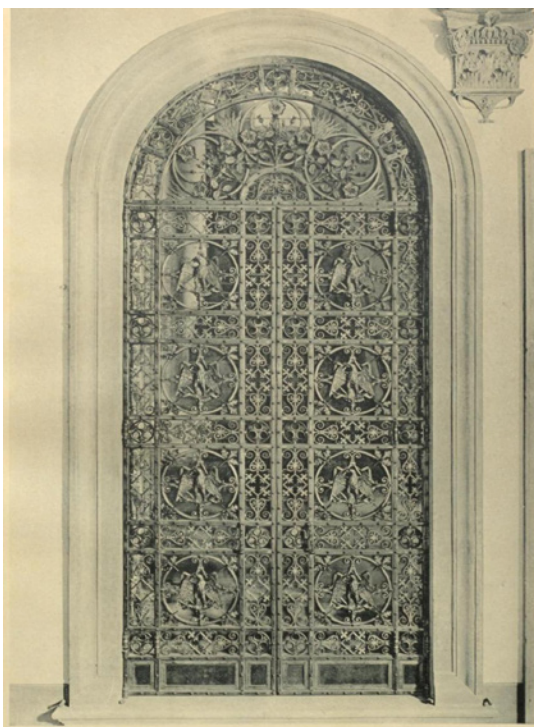
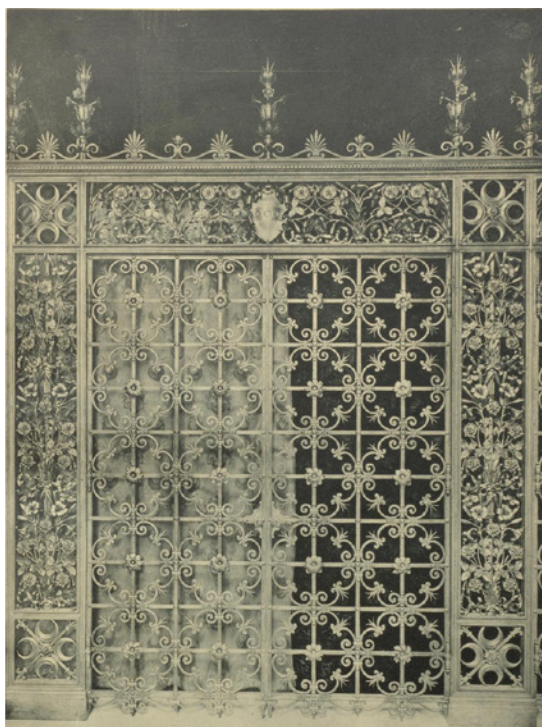
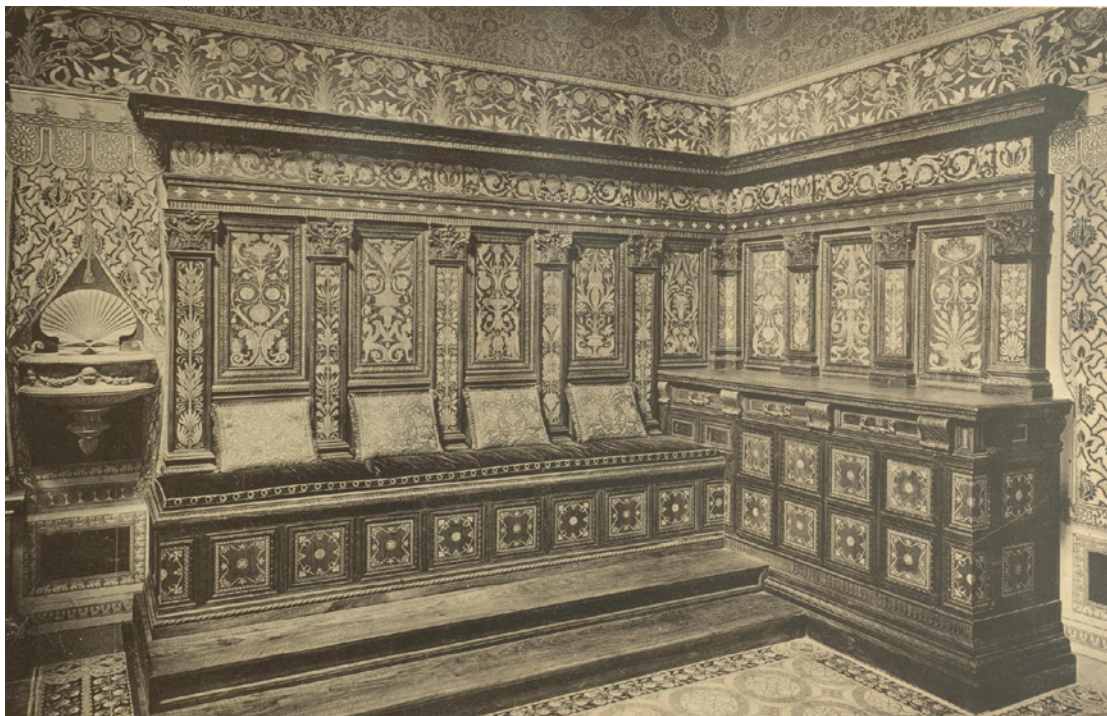



Figura 5 Augusto Burchi, arredo per cappella in stile quattrocentesco. *Ante* 1899. Già nella cappella di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 56

Figura 6 Officine Michelucci su disegno di Augusto Burchi, inferriata in ferro battuto *Ante* 1899. Già nella cappella di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 57

Figura 7 Officine Michelucci su disegno di Augusto Burchi, cancellata in ferro battuto. *Ante* 1899. Cortile di Palazzo Strozzi, Firenze. Da *Arte italiana decorativa e industriale*, 1899, 8, Tav. 58. Si tratta dell'unico elemento ancora in loco dell'intervento decorativo di Burchi per Palazzo Strozzi

e-ISSN 2280-8841

Figura 8 Augusto Burchi, pitture murali del lucernario dello scalone d'onore. *Ante* 1891. Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da Vanzi Mussini 1892

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

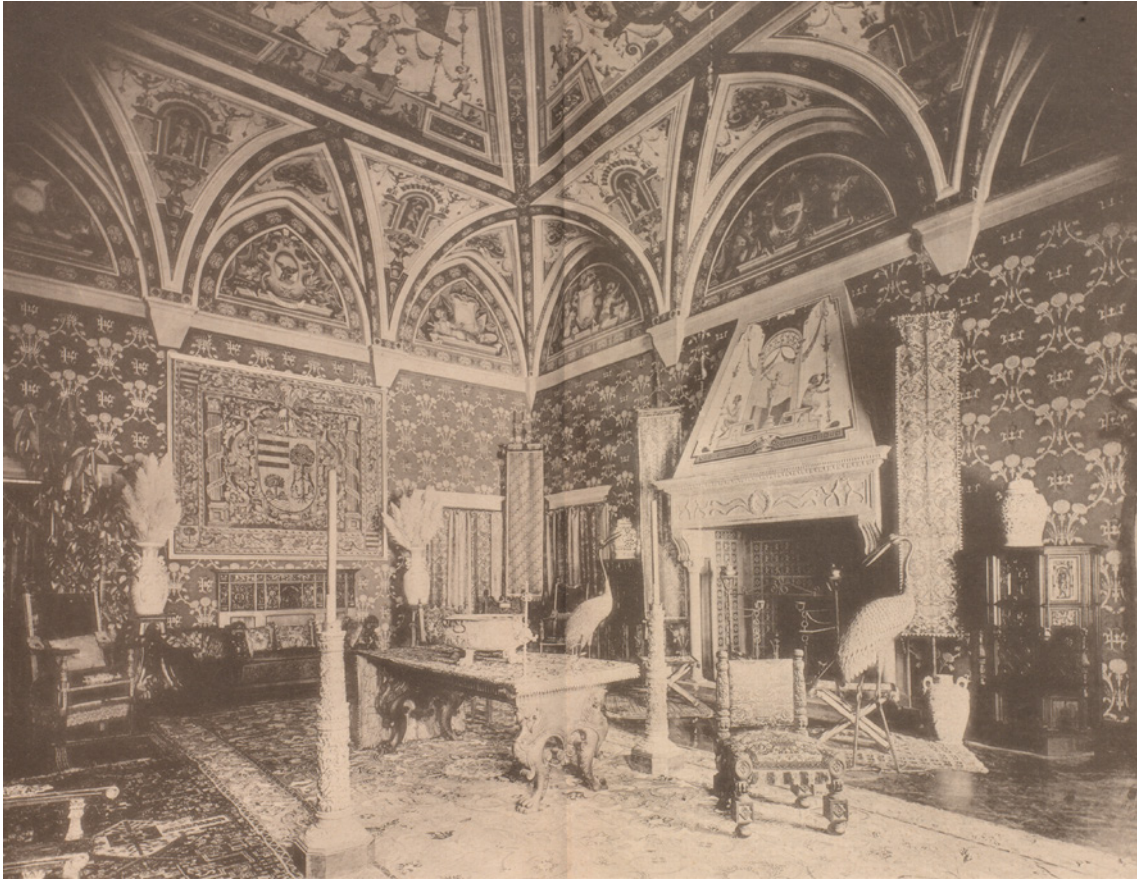



Figura 9 Sala del trono con pitture murali di Augusto Burchi. *Ante* 1891. Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da *Villa et domaine* 1891

4 Gli stili e la committenza: gli stranieri

Come accennato, il fascino per la decorazione in stile volta a rievocare un Medioevo o un Rinascimento di maniera, riletti a uso e consumo di un'élite culturale, trova enorme diffusione presso i cosiddetti 'anglofiorentini', quegli anglosassoni che vivono l'esperienza del viaggio in Italia come un ritorno alla purezza dell'antico e dell'arte del periodo d'oro di Firenze, raccontato in molte pagine letterarie, da Edith Wharton a Henry James, da Vernon Lee a Virginia Woolf. Alcuni stranieri sono solo di passaggio, tuttavia non rinunciano a visitare i negozi degli antiquari (facendo prosperare l'industria del falso) e le botteghe degli artigiani locali, percepiti come gli eredi di una tradizione secolare. I più abbienti possono permettersi il lusso di acquistare un antico palazzo nel centro cittadino o, ancora meglio, una residenza in collina, dove la vista è migliore e il contatto con gli autoctoni più evitabile. Tra questi illustri forestieri figurano il conte Antonino Pio Resse, un diplomatico vissuto a lungo in America e in Germania, e sua moglie, l'americana Elizabeth Woodbridge Phelps (donna colta e vivace, appassionata suffragetta), tra i più entusiasti committenti di Burchi.[19] La coppia si trasferisce a Firenze intorno al 1870, intessendo rapporti con la locale colonia anglosassone e con il mondo degli antiquari fiorentini, arrivando a mettere insieme una ricca collezione di opere d'arte e d'arredi quattro-cinquecenteschi.[20] Per meglio contenere ed

19 Sui Resse vedi *Eclettismo a Firenze* 1985 e Pola, Dentamaro 2005.

20 La collezione dei Resse è testimoniata dal relativo catalogo d'asta, risalente al 1891. Tra le opere raccolte e presentate con un'attribuzione illustre si ricordano la cosiddetta *Residenza di Giuliano de' Medici*, un monumentale stallo ligneo appartenuto a

Figura 10 Sala degli stemmi con pitture murali di Augusto Burchi. *Ante* 1891.
Già nella Villa del Salviatino, Maiano (Firenze). Da *Villa et domaine* 1891

esporre la loro crescente raccolta e per rimarcare lo status sociale acquisito nell'ambiente fiorentino, i Resse si impegnano nella costruzione di un appartato ritiro estivo e nell'acquisto di una più mondana villa urbana: per il primo viene appositamente edificato un castello presso Vallombrosa, mentre per la seconda viene scelta l'antica residenza del Salviatino, situata a Maiano, alle porte della città.[21]

Il Salviatino viene affidato all'architetto fiorentino Corinto Corinti (1841-1930),[22] che si occupa della sua ristrutturazione. All'ormai affermato Burchi spetta invece la decorazione degli interni, improntata a un revivalismo tardoromantico, per cui trasforma diverse sale in ambientazioni medievali o cinquecentesche con gusto quasi teatrale, come sarà poi la prassi in episodi fondamentali quali la villa di Frederick Stibbert o il museo di Palazzo Davanzati. Si ricorre agli stili storici in modo da creare una sintonia, più idealizzata che reale, tra la storia dell'edificio e la collezione dei Resse, collaborando con lo stesso Corinti e lo scultore ornatista Egisto Orlandini, autore di alcuni degli imponenti camini della villa.

Lo scalone d'onore è dominato da un lucernario **[fig. 8]** e da una ricca decorazione ai limiti dell'*horror vacui* dove il gusto neocinquecentesco si trasforma ormai in umbertino, tra scene campestri con putti, stemmi, cornici a volute, candelabre, finte mensole e targhette in bronzo, mentre nel mezzanino troneggia il *Polittico con San Sebastiano* attribuito a Carlo Crivelli. La Sala degli Stemmi **[fig. 10]** è un ambiente medievale alla Vincigliata, in cui tornano gli scudi araldici sul camino e sulle volte a crociera, mentre alle pareti sembrano riecheggiati i lacerti di decorazione antica rinvenuti durante i lavori di demolizione dell'antico centro storico. Nella cosiddetta Sala del Trono **[fig. 9]** si trova un cinquecento fatto di grottesche e lunette con stemmi entro cornici a volute e viene indicata come «voutée et peinte dans le style de Poccetti»,[23] con riferimento al fiorentino Bernardino Poccetti (1553-1612). L'intento di armonizzare contenitore e contenuto risulta riuscito, almeno agli occhi dei contemporanei, e nel 1889 un cronista de «La Nazione» invitato al Salviatino può commentare:

> Questa villa del Salviatino è un museo: par di rivivere, andando da una stanza all'altra, nel più bel periodo del quattrocento. […] Si cercherebbe invano in tutta Firenze una più compiuta raccolta di mobili antichi: un'armonia più perfetta della stanza coi mobili: tutto è conforme allo stile del tempo: le cornici, le imbotti delle porte in pietra con ornati, scultura: i camini: gli arazzi, o le pitture, che cuoprono le pareti: i trofei d'arme: perfino i ninnoli, posati sulle tavole, sugli stipi.[24]

Al castello di Acquabella il gioco revivalistico è portato al parossismo, non limitandosi a decorare in stile, bensì costruendo un edificio ex novo **[fig. 11]**. Corinti ha la massima autonomia creativa e non si limita a progettare la struttura (un castelletto a due piani, con ampi sotterranei, intorno a un cortile centrale nello stile del sedicesimo secolo) bensì ne pianifica ogni dettaglio ornamentale, dalle porte intagliate alle piastrelle, dalle boiserie ai camini. I lavori iniziano nel 1879 e viene inaugurato nel 1887; Burchi si occupa delle decorazioni degli interni verso la fine degli anni Ottanta. Non sono note fotografie degli interni e gli arredi originari sono dispersi; nel castello (usato come albergo di lusso per buona parte del Novecento) sopravvivono scarse tracce della originale decorazione pittorica, concentrate nel grande salone al pianterreno dalle volte a crociera decorate con motivi trecenteschi, e negli appartamenti privati al primo piano.

5 Sfortune del revivalismo: Palazzo Strozzi di Mantova

Una caratteristica accomuna le imponenti campagne decorative di Burchi a Palazzo Strozzi e al Salviatino, assai significativo del giudizio che nei decenni seguenti accoglierà questo tipo di cultura revivalistica: si tratta del totale smantellamento avvenuto in epoche successive, sintomo di un

Giuliano duca di Némours; un cassone con *La morte di Bruto e Porzia* all'epoca attribuito a Botticelli, oggi ricondotto a Jacopo del Sellaio e conservato presso il Fine Arts Museum di Boston; una *Madonna* di Duccio di Buoninsegna; una tavoletta con la *Crocifissione* data a Raffaello. Vedi *Villa et domaine* 1891.

21 Per la storia del Salviatino, dall'origine medievale, vedi Canali 2010.

22 Su Corinto Corinti vedi *Eclettismo a Firenze* 1985.

23 Così in *Villa et domaine* 1891, 13.

24 *La Nazione*, 9 marzo 1889.

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

Figura 11 Corinto Corinti, Castello di Acquabella. *Ante* 1891. Da *Villa et domaine* 1891

mutare del gusto per cui un apparato ornamentale improntato a una simile impostazione non è più percepito quale arricchimento estetico dell'edificio e della sua storia, bensì è ritenuto un suo svilimento. L'intervento in Palazzo Strozzi viene eliminato negli anni Trenta, in seguito al passaggio di proprietà dagli eredi Strozzi all'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, lasciando *in loco* soltanto le due cancellate del pianterreno. Al Salviatino è il critico d'arte Ugo Ojetti (1871-1946) che, acquistata la villa nel 1911 per stabilirvisi con la moglie Fernanda, si preoccupa di fare intonacare tutte le pareti, cancellando ogni traccia delle precedenti decorazioni, lontane dal suo gradimento; con lo stesso spirito nel 1965, parlando degli interventi ottocenteschi, si commenta che «un centimetro quadrato d'intonaco non si salvò dal pennello implacabile del pittore Augusto Burchi», dimostrando come la scala di valori sia ormai completamente ribaltata.[25]

Il caso più paradigmatico della successiva sfortuna di un simile gusto estetico, improntato a un eclettismo fondato sull'assimilazione e la reinvenzione degli stili storici, riguarda l'impresa del palazzo fiorentino degli Strozzi di Mantova, la cui eliminazione ha comportato un oblio assimilabile alla *damnatio memoriae*, tale da renderne l'identificazione non immediata. Come specificato da Vanzi Mussini, si tratta di una delle campagne più vaste e prestigiose di Burchi, comprendente «soffitti splendidi, ricchi di figure immaginose e di rabeschi, due scaloni e tre finestre», nonché «stoffe e bronzi e pietre scolpite e marmi e tarsie e mobili intagliati e ferramenti artistici e finestroni dipinti», tutto progettato dallo stesso autore.

Il palazzo in questione, indicato nell'articolo del 1892 come il «nuovo palazzo in Firenze» dei marchesi Strozzi di Mantova, è stato tradizionalmente identificato nel Palazzo Guadagni Sacrati in Piazza del Duomo a Firenze, fatto edificare dai Guadagni a fine sedicesimo secolo, acquistato nel 1812 dalla contessa Anna Strozzi e poi pervenuto, per successione, a Massimiliano Strozzi del ramo mantovano della famiglia, che vi trasferisce la cospicua quadreria a sua volta ereditata dai Sacrati di Ferrara. Questa serie di passaggi di proprietà ha fat-

25 Così in Lensi Orlandi 1965, 105. Della decorazione di Burchi al Salviatino (oggi sede di un hotel) è tuttavia sopravvissuto un soffitto dipinto, in quanto protetto da una controsoffittatura.

to sì che lo stesso edificio sia conosciuto con diversi nomi ed è oggi comunemente indicato come Palazzo Strozzi Sacrati.[26]

In realtà, l'intervento di Burchi va ricercato altrove: Vanzi Mussini stessa sottolinea come si tratti del *nuovo* palazzo degli Strozzi di Mantova ma da intendersi non come di recente acquisizione per vie ereditarie quanto *tout court* di nuova costruzione. Verso gli anni Ottanta, Massimiliano Strozzi di Mantova fa realizzare, infatti, all'architetto Gerolamo Passeri un nuovo edificio in una sua proprietà posta tra via Faenza e via Valfonda a Firenze. Si tratta di una monumentale villa a tre piani, in stile tra neoclassico e rinascimentale, sede adeguata per un intervento decorativo vasto e impegnativo come quello raccontato dalle fonti d'epoca. La difficoltà nell'individuazione è, ancora una volta, causata dalle successive vicende dell'edificio: nel 1913 gli eredi Strozzi di Mantova vendono la villa al conte Alessandro Contini Bonacossi, che vi prende residenza insieme alla moglie Vittoria Galli, ribattezzandola con il nome di Villa Vittoria in omaggio alla consorte. Qui raduna la propria collezione di opere d'arte, adibendo pianterreno e primo piano a luogo espositivo e il secondo ad appartamenti privati. Con ogni probabilità è in questa occasione che il ricco apparato decorativo progettato da Burchi viene percepito come antiquato, eccessivo e di cattivo gusto, per cui viene smantellato a favore di ambienti sobri, dai semplici muri intonacati, dove le opere d'arte esposte possono risaltare al meglio.[27]

Le testimonianze dell'intervento di Burchi devono, quindi, essere ricercate nelle immagini pubblicate a corredo dell'articolo di Vanzi Mussini, oltre tutto utili per confermare questa identificazione, mediante un confronto tra foto d'epoca e gli attuali spazi di Villa Vittoria **[figg. 12-13]**-**[figg. 14-15]**. Tra queste, è presente il monumentale scalone d'ingresso, dalle pareti riccamente decorate con candelabre, putti, festoni vegetali, medaglioni con profili e figure entro nicchie: tutto il lessico decorativo alla moda, ormai padroneggiato alla perfezione da Burchi e poi non apprezzato dai Contini Bonacossi. In effetti, dalla decorazione originaria di una saletta del pianterreno si comprende come un tale apparato ornamentale possa apparire eccessivo al gusto novecentesco, tra finti pergolati, riquadri con putti in ambientazioni classiche (neopompeiane?), allegorie delle muse e anche rimandi diretti alla tradizione artistica italiana nei medaglioni ai quattro angoli, i cui ritratti giocano con i modelli cinquecenteschi di Raffaello e Tiziano. Nel grandioso soffitto dello scalone **[fig. 16]**, decorato a grottesche, domina invece un virtuosistico sfondato dalle reminiscenze tiepolesche dove angeli e putti portano in volo lo stemma della famiglia Strozzi.

Nonostante il certosino lavoro di smantellamento portato avanti dai Contini Bonacossi, sopravvive ancora qualche lacerto della decorazione ottocentesca come i soffitti intagliati o i frammenti di pitture murali. Tra questi elementi superstiti figura una vetrata del pianterreno **[fig. 17]**, che sembra replicare le creazioni sullo stile di Giovanni da Udine già concepite per il riallestimento in senso cinquecentesco di Palazzo Strozzi, a cui guarda anche la vetrata pubblicata da Vanzi Mussini e non più in loco con le allegorie della Pittura e dell'Architettura **[fig. 18]**. Come nel caso di Palazzo Strozzi, le vetrate aiutano a individuare i riferimenti stilistici di Burchi: si tratta ancora una volta di un Cinquecento di maniera, nuovamente riconducibile a ciò che all'epoca si credeva fosse il corpus di vetrate di Giovanni da Udine, nella fattispecie quelle per la Certosa del Galluzzo, oggi ricondotte a Paolo di Brondo e Gualtieri di Fiandra.[28] Rispetto agli esemplari di Palazzo Strozzi qui nel tondo centrale sono presenti figure dipinte a *grisaille* (episodi della vita di San Bruno alla certosa, allegorie a Villa Vittoria) inserite entro cornici ovali a cartigli, sorrette o su cui si adagiano figure umane dalla posa tipicamente serpentinata, mentre lungo i bordi corre un fregio decorato con candelabre.

26 Clarissa Morandi (in Morandi 2009) propone di identificare l'eventuale intervento di Burchi in Palazzo Strozzi Sacrati nell'ornamentazione che circonda l'affresco di Annibale Gatti *Il primo incontro di Francesco de' Medici e Bianca Cappello*. Tuttavia, la stessa studiosa afferma come non risultino documenti relativi alla presenza di Burchi nel palazzo, oltre al fatto che non si tratta di un intervento paragonabile alla complessa serie di lavori citata da Vanzi Mussini.

27 Nel 1964 Villa Vittoria è acquistata dall'Azienda autonoma per il turismo, che ne affida la ristrutturazione all'architetto Pierluigi Spadolini per trasformarla nel moderno auditorium che è ancora oggi, contribuendo ancora di più a far perdere memoria dell'intervento di Burchi. Sulla storia della villa vedi Colle, Lazzeri 2005.

28 Vedi Chiarelli, Leoncini 1982, 279-81.

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

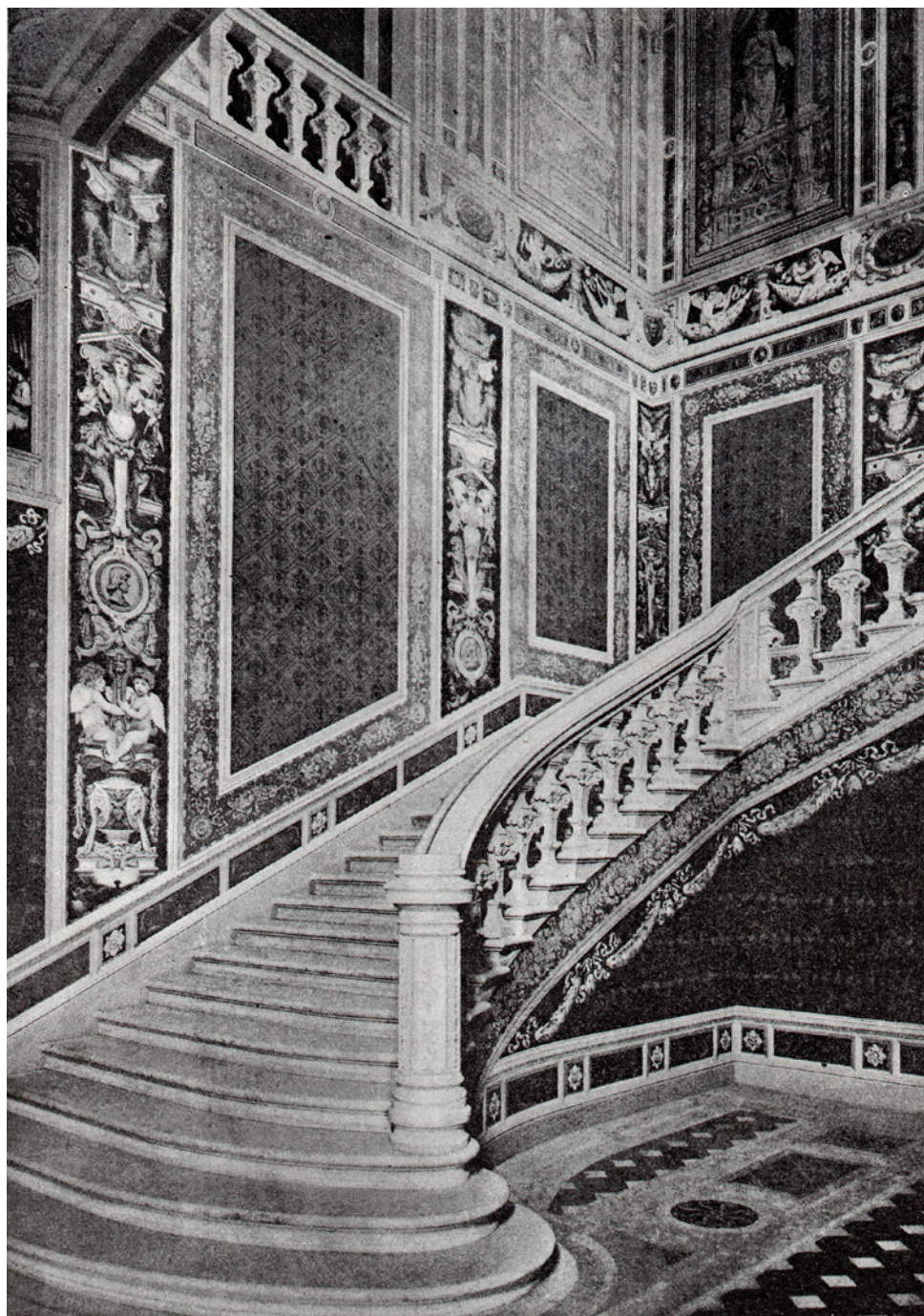



Figura 12 Augusto Burchi, decorazioni pittoriche dello scalone monumentale. *Ante* 1892. Già Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892, 3

e-ISSN 2280-8841

Figura 13 Scalone monumentale, stato attuale. Villa Vittoria, Firenze. L'impianto della scala e le decorazioni lapidee del pavimento consentono l'identificazione. In aggiunta all'eliminazione delle pitture murali di Burchi, sono stati semplificati i profili dei pilastrini, evidentemente percepiti dai Contini Bonacossi come troppo decorati in confronto al nuovo aspetto dell'ambiente

Figura 14 (A fronte) Augusto Burchi, soffitto decorato. *Ante* 1892. Già in Villa Vittoria (Firenze), pianterreno. Da Vanzi Mussini 1892,

Figura 15 (A fronte) Soffitto di una saletta del pianterreno, stato attuale. Villa Vittoria, Firenze. Se l'intero apparato pittorico di stampo eclettico è stato smantellato, sopravvivono tuttavia il finto pergolato dipinto nell'oculo centrale e le incorniciature in stucco dorato

Figura 16 Augusto Burchi, pitture murali, soffitto dello scalone monumentale. *Ante* 1892. Già in Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

Figura 17 (A fronte) Augusto Burchi, vetrata neocinquecentesca, stato attuale. Pianterreno di Villa Vittoria, Firenze

e-ISSN 2280-8841

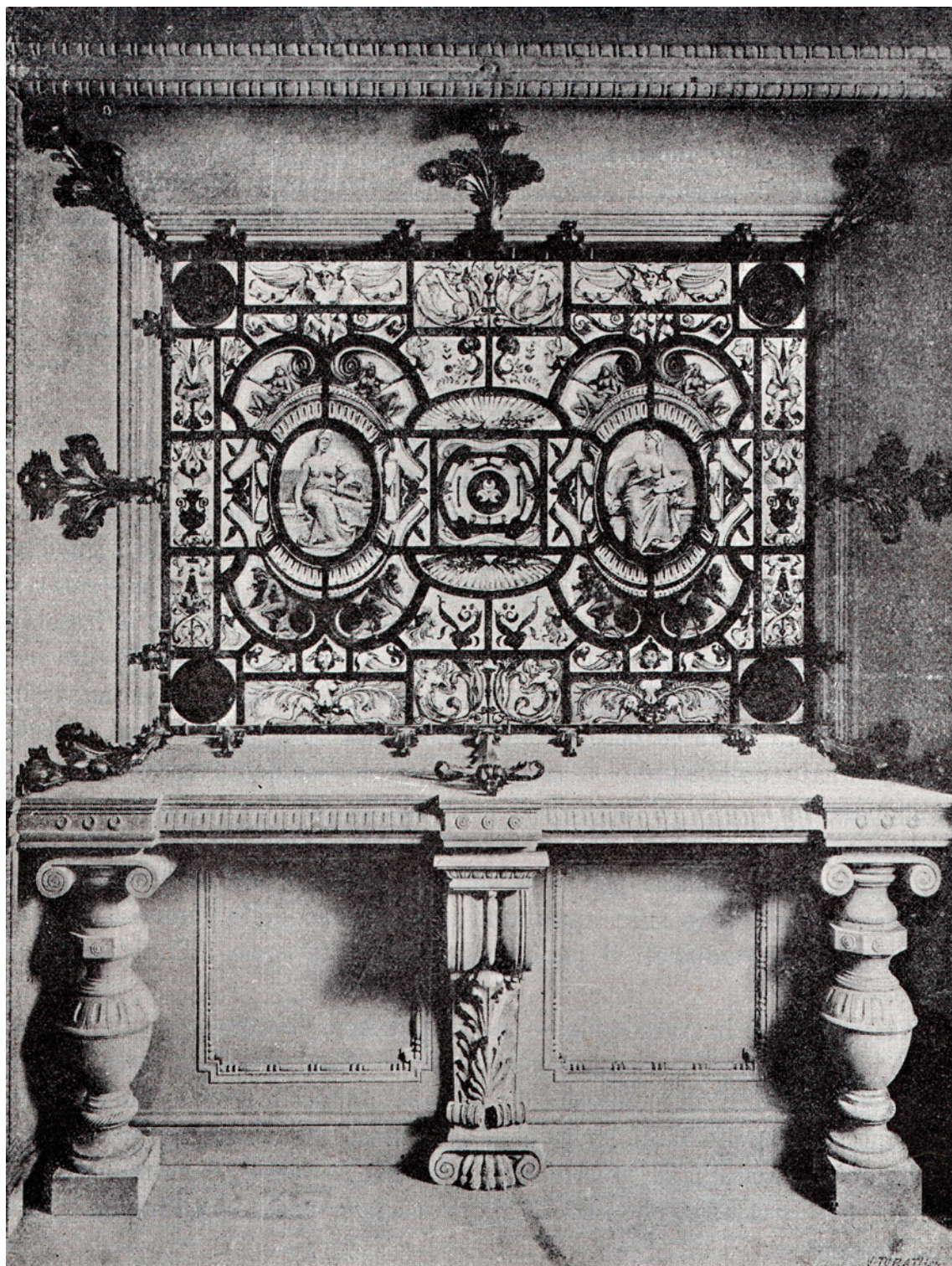



Figura 18 Augusto Burchi, finestra in pietra, ferro battuto e vetrata in stile neocinquecentesco, *ante* 1892. Già in Villa Vittoria, Firenze. Da Vanzi Mussini 1892, 6

Figura 19 Augusto Burchi e bottega, *Armonia profana, Arte greca, Canto profano*. 1894. Pitture murali, graffito e stucchi dorati. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

e-ISSN 2280-8841

Figura 20 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e tessuti. 1894. Pittura murale.Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

Figura 21 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e cristalli. 1894. Pittura murale. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

e-ISSN 2280-8841

Figura 22 Augusto Burchi e bottega, lunetta con putto e strumenti musicali. 1894. Pittura murale. Scalone monumentale di Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

e-ISSN 2280-8841

6 Un esordio nel segno dell'antico

Nell'ultimo decennio del secolo la carriera di Burchi raggiunge il suo apice, per poi arrestarsi bruscamente.[29] A confermare il suo ruolo di decoratore alla moda a Firenze sono, ancor più delle famiglie di antica nobiltà, i committenti di recente ricchezza che proprio a queste vogliono avvicinarsi, e che vedono nel linguaggio revivalistico uno strumento nobilitante. Caso esemplare è quello del barone Lazzaro Patrone, nato a Lima nel 1849 e arricchitosi con il commercio del guano dal Cile, che si fa costruire attorno al 1890 un palazzotto neomedievale a Castiglioncello (nella proprietà già di Diego Martelli) oggi noto come Castello Pasquini: qui Burchi ripropone il lessico decorativo di Acquabella ma per un committente dalla storia decisamente diversa.

All'inizio del decennio, Burchi lavora, inoltre, per il conte Pietro Bastogi nel palazzo da lui recentemente acquistato in via Cavour e per Leopoldo Gattai e il suo genero Francesco Budini, abili e spregiudicati imprenditori che, per sigillare la loro entrata nell'alta società fiorentina, acquistano nel 1889 il cinquecentesco Palazzo Grifoni in Piazza Santissima Annunziata, progettato da Bartolomeo Ammannati. In questi casi, invece, si assiste a una deroga rispetto alla decorazione revivalistica per aprirsi a un gusto eclettico di stampo umbertino dove sono incorporati elementi provenienti dagli stili storici in una rielaborazione più originale o quantomeno percepita come più moderna, che deve, forse, la sua scelta proprio in relazione a una committenza che non può vantare antiche discendenze.

Particolarmente rilevante risulta, infatti, il caso dell'intervento in Palazzo Grifoni Budini Gattai,[30] la più vasta tra le superstiti campagne decorative di Burchi, che vi lavora tra il 1892 e il 1894 a capo di una bottega di aiutanti, operando in diversi ambienti dell'edificio, a partire dallo scalone monumentale fatto appositamente costruire dai nuovi proprietari. Qui inserisce una quantità di figure allegoriche quasi eccessiva, dalle fasi dell'arte classica alle età dell'uomo, dalle virtù (seguendo pedissequamente le indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, presente in più edizioni nella biblioteca di Burchi) alle arti e alle stagioni, in una sovrabbondanza non priva di caos ma dove sembra persino cogliere un certo afflato precursore della declinazione fiorentina del liberty in alcune figure femminili **[fig. 19]**. Nelle lunette, i putti recanti oggetti relativi alle arti minori (vasi e statue in metallo, tappeti, cristalli o maioliche) creano eleganti nature morte dove, negli oggetti rappresentati, si coglie un'eco della collezione d'arte del Burchi o dei suoi repertori di arti applicate (**[figg. 20-2]**, nella lunetta con gli strumenti musicali si può forse ritrovare il «liuto antico con manico lungo di ebano intarsiato in avorio» menzionato nella collezione dell'artista).[31] Particolare risulta, inoltre, la soluzione decorativa per la cosiddetta Sala Rossa **[fig. 23]** al piano nobile dove, al di là della scena centrale con una figura femminile e due putti in volo su un cielo luminoso e al consueto lessico neocinquecentesco, colpiscono i riquadri con paesaggi dove Burchi sembra riandare alla sua esperienza in campo teatrale, unita a suggestioni provenienti dalla stampa coeva,[32] dipingendo vedute di paesaggi molto diverse tra loro e in più di un caso esotiche **[fig. 24]**.

L'ambiente principale del piano nobile è la vasta Sala Verde **[fig. 25]**, con affaccio su via dei Servi e sulla piazza. Qui si concentra l'opera di due giovani assistenti di Burchi, destinati a intraprendere brillanti carriere autonome: Giulio Bargellini (1869-1936) e, soprattutto, Galileo Chini (1873-1956). Bargellini comincia a dipingere il fregio a scozia lungo le pareti della sala, dove figure mostruose (ispirate ai bronzi delle fontane di Pietro Tacca nella vicina piazza) si alternano a oggetti di varia natura, tra cui strumenti scientifici e meccanici moderni, forse allusione alla maggiore impresa della ditta Budini Gattai, ossia la realizzazione di parte della ferrovia Firenze-Faenza. Per Chini, in particolare, l'apprendistato presso Burchi si ri-

29 Tra i massimi esempi del prestigio sociale raggiunto da Burchi va menzionato un episodio del 1896 in cui l'artista fiorentino viene coinvolto da Giovanni Tesorone, direttore tecnico del Museo d'Arte Industriale di Napoli, nella realizzazione di una cornice 'stile Rinascimento' per il dipinto *L'offerta* di Francesco Paolo Michetti, dono di Adelaide del Balzo Pignatelli, principessa di Strongoli, e di altre dame di corte per le nozze tra Vittorio Emanuele di Savoia e Elena di Montenegro. Al progetto partecipano anche Gabriele D'Annunzio, che suggerisce i versi che ornano la cornice, e l'anziano Luigi Frullini, nel cui laboratorio viene realizzato l'intaglio ideato da Burchi. La vicenda è raccontata sotto forma di romanzo in d'Alessandro 2015, sulla base di documenti autentici dell'Archivio storico dell'Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, molti dei quali trascritti o riprodotti all'interno del libro.

30 Per la storia del palazzo, che oggi ospita la fototeca del Kunsthistorisches Institut, vedi Calafati 2011.

31 *Catalogo* 1909, 22.

32 Vedi la lettura proposta in Branca, Caputo 2017.

vela estremamente significativo, come ricorderà lo stesso artista nei suoi appunti autobiografici,[33] trattandosi della prima esperienza di lavoro al di fuori della bottega di restauro di suo zio Dario (attivo in quegli anni proprio nella campagna in Santa Trinita). Burchi affida, infatti, al giovane aiutante di dipingere al centro del soffitto della sala «un arazzo di paese e qualche animale, però senza figure» (Benzi 2014, 29) dopo essersi adeguatamente documentato al vicino Museo degli Arazzi, che all'epoca si trovava dall'altra parte della piazza, nel Palazzo della Crocetta, sede dell'attuale Museo Archeologico. Qui, il giovane Chini si dice colpito dagli arazzi dello Stradano, probabilmente la serie delle *Cacce*, che cerca di rievocare nella decorazione per Palazzo Grifoni Budini Gattai. Per Chini, la viva esperienza della pratica di bottega con Burchi, che lo porta a osservare e reinventare gli esempi antichi, si mescola in questi anni ad altre fondamentali occasioni di studio delle antiche vestigia cittadine: intorno al 1889, in contemporanea alla campagna in Santa Trinita, partecipa alla documentazione delle decorazioni del Mercato Vecchio, sotto il coordinamento di Corinto Corinti, testimoniate in una serie di acquerelli.[34] Tramite l'esperienza con Burchi, il giovane e recettivo Chini affina, così, la sua capacità di analisi e assimilazione degli stili storici che rimarrà un punto fisso della sua carriera, spesso in parallelo alle sue imprese più moderniste (liberty prima e déco poi) e persino capace, in alcuni casi, di contaminarsi con queste. Ad esempio, nelle riprese di forme e motivi ornamentali provenienti dalle ceramiche antiche[35] o in campagne decorative come quella per l'architetto Alighiero Roster nella cosiddetta Casa Davanzati, dove viene rievocata la suggestione delle antiche pitture da lui riscoperte in prima persona.

Un taccuino personale di Chini, contenente disegni e appunti e risalente alla metà degli anni Novanta,[36] sembra confermare il ruolo giocato dal suo maestro Burchi, tanto che in più di una pagina sembra cogliere un'eco del lavoro svolto a fianco del più anziano decoratore. Ad esempio, il progetto per la decorazione di un soffitto aperto su un cielo sfondato **[fig. 26]**,[37] ricorda la soluzione ideata da Burchi per la Sala Rossa di Palazzo Grifoni Budini Gattai **[fig. 24]**, dove cornici con paesaggi si uniscono a festoni vegetali, putti ed elementi architettonici a volute. O ancora, il bozzetto per il «graffito di vano di finestra», firmato e datato 1896 **[fig. 27]**, ricorda da vicino le allegorie dipinte da Burchi e bottega nello scalone monumentale, dove la figura femminile in veste classica e a colori è inserita in una cornice ellittica, circondata da una decorazione bicroma a graffito. Anche le pagine elegantemente riempite con motivi decorativi ripresi da opere antiche **[figg. 28-9]**, in un esercizio di copia e assimilazione, dimostrano come l'apprendistato con il maestro e il suo invito a capire e riprendere i motivi ornamentali del passato non siano passati invano.

7 Fine di una carriera e fine di un'epoca

Se l'eclettismo di Burchi rimane ancorato agli stilemi medievali e rinascimentali non è necessariamente per limiti propri quanto piuttosto a causa del contesto in cui si trova ad operare, in quanto la sua capacità di assimilazione e reinvenzione in stile potrebbe, in potenza, essere applicata a tutti i modelli decorativi. È, casomai, la città di Firenze a lasciare poco spazio a ciò che esula dal culto del suo passato: tuttavia va ricordato un significativo *divertissement* realizzato per il carnevale del 1886. In questa occasione, la follia della festività consente un'eccezione alla regola e l'antico ghetto, ormai deserto dopo lo sgombero forzato dei residenti in vista della prossima demolizione, viene trasformato da un gruppo di decoratori locali tra cui lo stesso Burchi in una fantasiosa *kasbah* moresca:

> L'architettura araba così ricca e splendida d'ornati e di colori, è stata imitata in ogni particola-

33 Scritti negli anni Cinquanta, sono pubblicati in Benzi 2014. Per le reminiscenze relative a Palazzo Grifoni Budini Gattai vedi in particolare 27-32 e 44-6.

34 Vedi Orefice 1986.

35 Vedi a proposito Marini 2006.

36 Il taccuino, di proprietà privata e finora inedito nella sua completezza, è autografato e datato in più di una pagina.

37 Il bozzetto (unico foglio del taccuino noto agli studi, pubblicato in Belluomini Pucci, Borella 2010, 245, con datazione 1892-94) è firmato e datato 1892, tuttavia una data troppo precoce per essere messa in relazione con la decorazione della Sala Rossa, dove è riportata in una tavoletta dipinta la data 1893. Vista la dipendenza tra le due decorazioni credo possa essere ipotizzabile che la firma e la datazione siano state aggiunte in un secondo momento.

e-ISSN 2280-8841

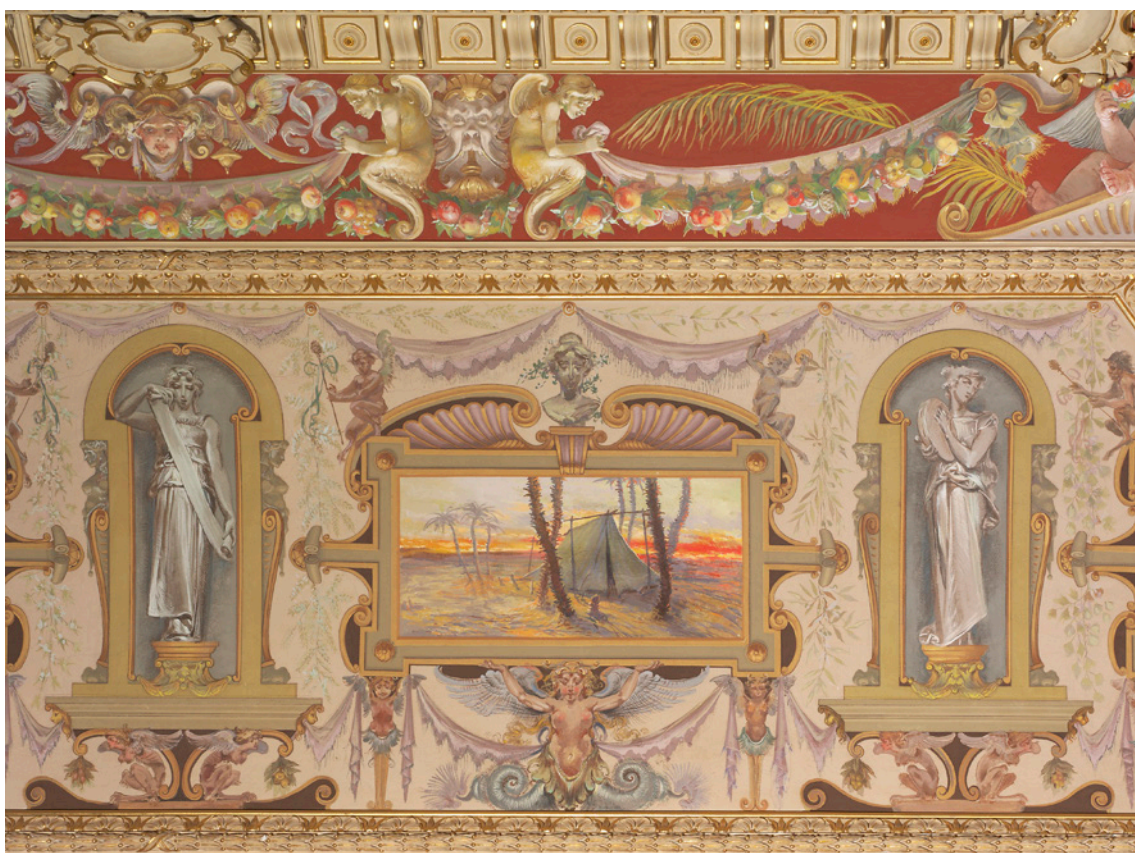



Figura 23 (A fronte) Augusto Burchi e bottega, soffitto con paesaggi. 1893. Pittura murale. Sala Rossa, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

Figura 24 (A fronte) Augusto Burchi e bottega, soffitto con paesaggi. 1893. Pittura murale. Sala Rossa, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

Figura 25 Augusto Burchi e bottega (tra cui Giulio Bargellini e Galileo Chini), soffitto con finti arazzi. 1893-94. Pittura murale. Palazzo Grifoni Budini Gattai, Firenze. Al centro, finto arazzo con paesaggio lacustre dipinto da Galileo Chini. Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, fotografo: Rabatti & Domingie

> re con accuratezza straordinaria… È un lembo d'oriente trasportato a Firenze, nel centro delle sue memorie più antiche e più insigni. Piazza della Fraternità è ora un cortile arabo con un bel porticato all'intorno con negozi elegantissimi, con un corpo di guardia araba che è un portento di gusto artistico e un caffè arabo sfolgorante di adornamenti e di pitture, Piazza della Fonte è un cortile sul genere di quelli dell'Alhambra, gaio, sfarzoso, adorno di bazar, di magazzini. Tutto il resto è addirittura un quartiere arabo in festa. (Carocci 1897, 15)

Si può ipotizzare che possano aver contribuito a concepire un simile sogno d'Oriente alcuni titoli presenti nella biblioteca di Burchi come *La civilisation des Arabes* di Gustave Le Bon, *Les arts arabes* di Jules Bourgoin o il saggio *Architecture ottomane* pubblicato a Costantinopoli nel 1873. D'altronde, non è l'unico caso di apertura fiorentina alle possibilità dell'esotico negli ultimi decenni del secolo: si possono ricordare il Monumento al principe indiano per il maharajah di Kollhapur al parco delle Cascine o il tempio israelitico, inaugurato nel 1882. Ma in questi esempi la licenza alla regola è dovuta alla destinazione dell'edificio o del monumento, che con queste scelte decorative ed estetiche sottolineano la propria alterità, in primo luogo per questioni religiose, rispetto alla tradizione artistica e storica locale; è questo anche il caso delle reminiscenze russe nella chiesa della comunità ortodossa e del neogotico della Holy Trinity Church anglicana. Oppure ci sono le 'bizzarrie' dei privati come nel non lontano Castello di Sammezzano,

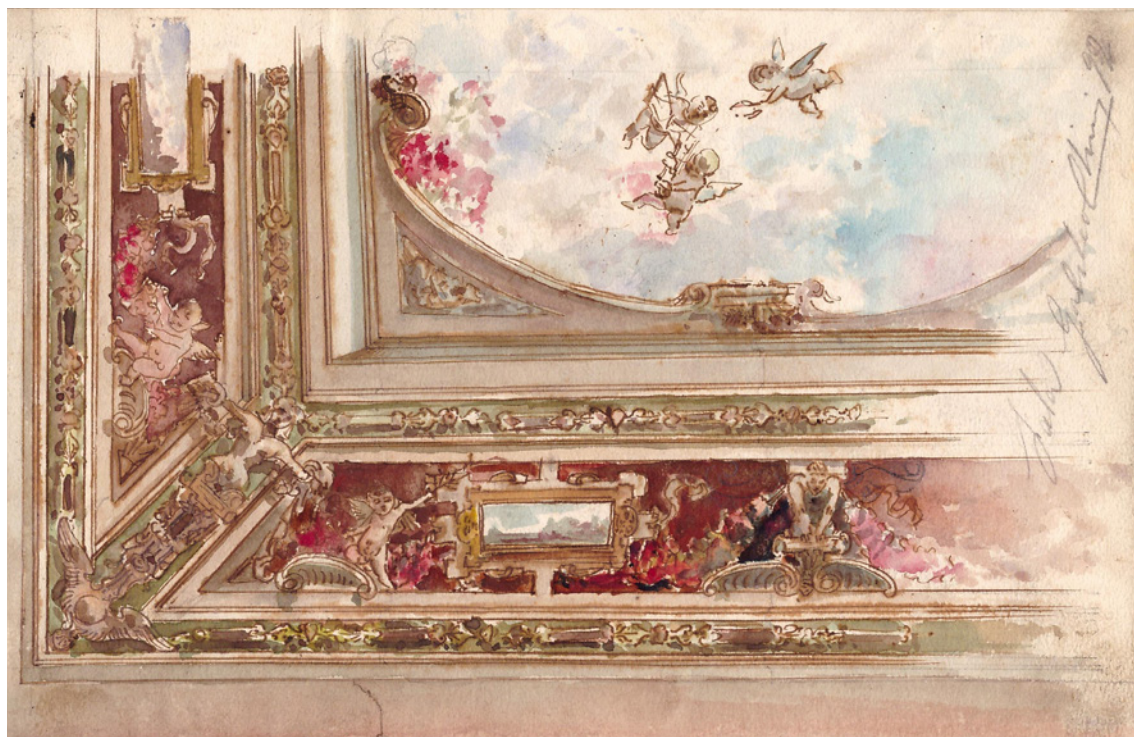



Figura 26 Galileo Chini, bozzetto per decorazione di soffitto. 1893-94 ca. China e acquerello su carta. Collezione privata

in cui si mescolano molteplici riferimenti stilistici in un eclettismo originale e sfrenato.

Ciò che Burchi non riesce a imitare, tuttavia, è la modernità, ma d'altronde non è questo che viene richiesto (e pagato) dai suoi mecenati, che anzi lo apprezzano come interprete delle glorie che furono. L'incapacità di rinnovarsi diventa però evidente e problematica negli ultimi anni del secolo, quando il gusto comincia a mutare e, significativamente, l'ex allievo Galileo Chini inizia la sua fortunata carriera. L'episodio più rilevante riguarda la *Festa dell'arte e dei fiori*, un'esposizione di arte contemporanea che viene organizzata a Firenze nel 1896 in un tentativo di aprire alla modernità l'ambiente cittadino, presentando opere di maestri stranieri quali Burne Jones, Khnopff, Puvis de Chavannes, Monet, Von Stuck (mentre Segantini vi espone un'opera cardine come *L'amore alle fonti della vita*). A Burchi viene affidata la decorazione della facciata del padiglione espositivo **[fig. 30]**, dove realizza le allegorie di *Pittura* e *Scultura* inserite in una sovrabbondante decorazione «sullo stile del 1600»[38] fatta di nicchie, cartigli, festoni e volute, facendo ricorso alla *grammar of ornament* a lui più consona ma risultando pesantemente fuori luogo rispetto alle intenzioni modernizzanti della manifestazione. In questa incapacità di comprendere il nuovo (se non proprio di aperta ostilità) non stupisce che nel catalogo della sua biblioteca le celebri tavole dei *Documents décoratifs* di Alphonse Mucha, uno dei pilastri dell'Art Nouveau francese, siano una «copia nuova chiusa in cartella»,[39] con ogni probabilità non avendo mai suscitato l'interesse del proprietario. L'ultima impresa nota di Burchi riguarda la decorazione degli interni della Birreria Paszkowski in Piazza Vittorio Emanuele (oggi della Repubblica) a Firenze, nel 1906, un palcoscenico decisamente meno prestigioso rispetto a quelli abituali. A queste date, invece, il suo ex allievo Chini è ormai noto ben oltre la scena locale, avendo partecipato con la sua manifattura L'Arte della Ceramica a tutte le principali esposizioni internazionali attraverso cui si è affermata la nuova temperie liberty, tra cui l'Esposizione Universale parigina del 1900 e quella di Torino del 1902 dedicata alle arti decorative moderne, da cui era sta-

38 Così nel catalogo ufficiale della manifestazione, vedi *Festa dell'Arte* 1896, 13.

39 *Catalogo* 1908, 111.

Figura 27 Galileo Chini, bozzetto per graffito. 1896 ca. China e acquerello su carta. Collezione privata

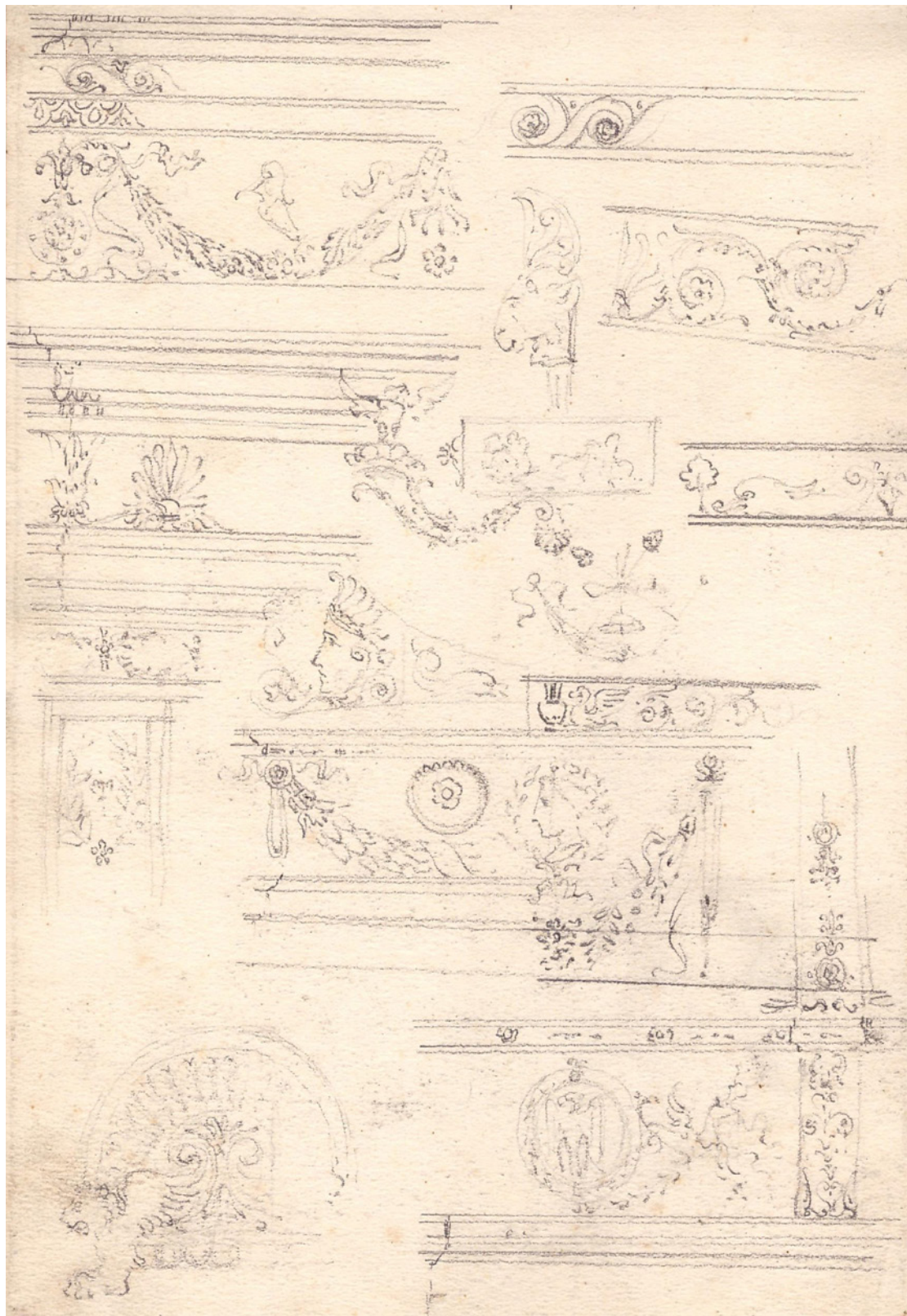



Figura 28 Galileo Chini, schizzi di fregi decorativi. 1892-96. Matita su carta. Collezione privata

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

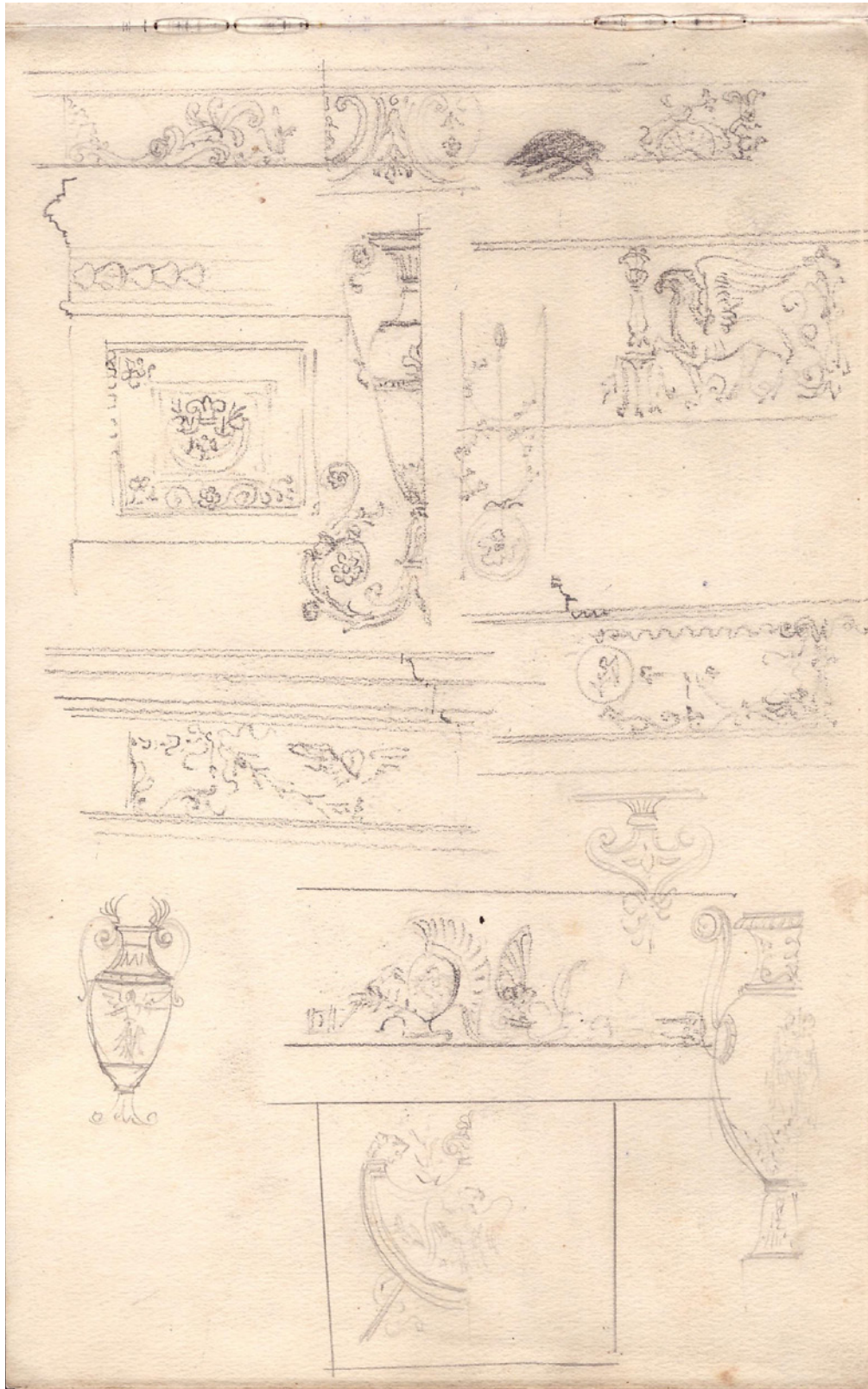



Figura 29 Galileo Chini, schizzi di fregi decorativi. 1892-96. Matita su carta. Collezione privata

MDCCC 1800
10, 2021, 169-204
e-ISSN 2280-8841

Figura 30 Facciata del padiglione della Festa dell'arte e dei fiori con decorazioni di Augusto Burchi. 1896. Da Cresti 1987, 15

ta programmaticamente bandita ogni ripresa degli stili del passato. Non solo, nel 1901 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia, istituita pochi anni prima, di cui rimane uno dei protagonisti indiscussi per oltre venti anni.

Lontano dai successi della carriera chiniana, l'ultima fase della vita di Burchi è caratterizzata dall'impegno della docenza presso l'Accademia di Belle Arti, dove ottiene la cattedra di ornato nel 1891, grazie alla quale riesce a mantenere un proprio ruolo nel panorama artistico fiorentino anche quando le commissioni vengono meno (da segnalare, inoltre, che sua figlia Anita nel 1903 sposa un architetto in ascesa come Adolfo Coppedè). Nel 1903 ottiene la licenza di professore di Disegno architettonico e, per quattro anni accademici, dal 1908/09 al 1911/12 tiene anche il corso di Ornato modellato, ricevendo poi nel 1912 la nomina a professore titolare di Ornato e Decorazione.[40] Nelle lettere di Burchi conservate all'Accademia si susseguono con una certa frequenza, nel nuovo secolo, notizie di problemi di salute e richieste di aumenti che lasciano supporre che difficoltà finanziarie possano essere la causa delle aste del 1908 e 1909. Peraltro, proprio in occasione dell'asta della biblioteca, prende accordi con il Direttore dell'Accademia affinché l'istituto possa acquistare alcuni dei titoli considerati più utili per la formazione degli studenti:[41] in maniera coerente con la sua impostazione artistica, si tratta soprattutto di repertori e opere illustrate, per un totale di 31 volumi. Tra questi, è presente *L'Ornement polychrome* di Racinet.

Nel 1914, quando le sue condizioni di salute sembrano aggravarsi, Burchi lascia Firenze per trasferirsi insieme alla moglie e alla cognata nell'isolamento agreste di Vacciano, una piccola frazione a metà strada tra Galluzzo e Bagno a Ripoli.[42]

40 Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore dell'Accademia, 29 settembre 1912 in Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (da qui AABAFi), filza 148, n. 3.

41 Vedi il carteggio conservato in AABAFi, Anno 1908, Filza 140 A.

42 Il trasferimento di Burchi a Vacciano, lontano dalla vita cittadina, ha dato origine alla notizia, errata, di un suo ritiro a vita monastica presso la certosa del Galluzzo, in alcuni casi aggiungendo anche il dettaglio della morte della moglie e della figlia che avrebbe causato una simile crisi religiosa. In realtà, il domicilio di Burchi è ricostruibile dal carteggio conservato presso l'Archi-

Ancora nel 1918, ottiene un mese di congedo dal Ministero per «gravi motivi di salute», periodo durante il quale viene sostituito in Accademia proprio dal suo antico aiutante Galileo Chini, per cui l'anziano Burchi trova parole di fiducia e stima.[43]

Augusto Burchi muore a Vacciano il 26 gennaio 1919 e viene sepolto presso il Cimitero monumentale della Misericordia all'Antella. In data 29 gennaio il quotidiano fiorentino «La Nazione» pubblica un ricordo anonimo, che sembra votato al ridimensionamento, dove si ricorda l'uomo più che l'artista:

> Aveva discusso cogli ultimi *macchiaioli* ma s'era attenuto all'arte che contenta il grande pubblico. Augusto Burchi non fu né un solitario, né un genio: fu un uomo simpatico, un artista facile, poco cerebrale, ma d'inesauribile giocondità di disegno e di colore.[44]

Non si tratta, chiaramente, di un caso isolato quanto di un più generale mutamento di gusto, che prelude al lavoro di smantellamento che conosceranno alcune tra le sue maggiori imprese, segno della disistima che l'impostazione decorativa revivalistica di cultura ottocentesca, incarnata alla perfezione da Burchi, incontrerà nei decenni a venire.

Bibliografia

Baldry, F. (1997). *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata*. Firenze: Olschki.

Baldry, F. (1998). «Arte, restauro e erudizione fra pubblico e privato. Note sul pittore-restauratore Gaetano Bianchi». *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato*, 77(65), 109-54.

Bandini, F. (1990). «I graffiti policromi di Cosimo Daddi alla Villa La Petraia di Firenze. L'intervento di restauro di Gaetano Bianchi». Danti, C.; Matteini, M.; Moles, A. (a cura di), *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*. Firenze: Centro Di, 131-7.

Belluomini Pucci, A.; Borella, G. (2010). *Galileo Chini e la Toscana = Catalogo della mostra* (Viareggio, 10 luglio-5 dicembre 2010). Cinisello Balsamo: Silvana.

Benzi, F. (a cura di) (2014). *Il tarlo polverizza anche la quercia. Le memorie di Galileo Chini*. Firenze: maschietto.

Bossi, M.; Tonini, L. (a cura di) (1989). *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento = Atti del convegno di studi* (Firenze, 17-19 dicembre 1986). Firenze: Centro Di.

Branca, M.; Caputo, A. (2001). «La formazione dell'artigiano. Dall'apprendistato del mestiere alla didattica della decorazione». Bossi, M., Gentilini, G. (a cura di), *L'Ottocento*. Vol. 4 di *La grande storia dell'artigianato*. Firenze: Giunti, 63-83.

Branca, M.; Caputo, A. (2017). «Dai modelli decorativi tardo ottocenteschi alla cultura modernista e al mito eroico della pittura murale: Augusto Burchi, Galileo Chini, Adolfo De Carolis». Bellesi, S. (a cura di), *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*. Firenze: Mandragora, 207-24

Calafati, M. (2011). *Bartolomeo Ammannati: i Palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*. Firenze: Olschki.

Calvo, F. (1972). S.v. «Burchi, Augusto». *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15. Roma: Treccani.

Canali, F. (2010). «La villa e il giardino del Salviatino». De Lorenzi, G. (a cura di), *Da Fattori a Casorati. Capolavori della collezione Ojetti = Catalogo della mostra* (Viareggio, 26 giugno-12 settembre 2010). Viareggio: Centro Matteucci, 65-70.

Carapelli, R. (2014). «Augusto Burchi un dimenticato pittore e restauratore dell'Ottocento». *Società delle Belle Arti. Circolo degli artisti Casa di Dante*, 16, 16-21.

Carocci, G. (1889). «Palazzo Strozzi». *Arte e Storia*, 8, 49-51.

Carocci, G. (1897). *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici*. Firenze: Galletti & Cocci.

Carocci, G. (1898). «Nel Palazzo Strozzi». *Arte e Storia*, 17(10), 78-9.

Catalogo dei libri componenti la biblioteca dell'artista Augusto Burchi pittore (1908). Firenze: Libreria Dante.

Catalogo dei quadri, disegni, bozzetti e stampe – Maioliche – Bronzi – Terrecotte – Armi – Porcellane ed oggetti orientali – Mobili ed oggetti diversi esistenti nello studio di pittura del C. Prof. Augusto Burchi (1909). Firenze: Impresa vendite Galardelli & Mazzoni.

Chiarelli, C., Leoncini, G. (a cura di) (1982). *La Certosa del Galluzzo a Firenze*. Milano: Electa.

Colle, E., Lazzeri, A. (2005). *Villa Vittoria da residenza signorile a Palazzo dei Congressi di Firenze*. Firenze: Centro Internazionale Congressi.

Cresti, C. (1987). «Eclettismo come costume di vita». *AFT*, 3(5), 13-21.

Cresti, C. (1995). *Firenze, capitale mancata*. Milano: Electa.

Cresti, M.; Cozzi, M.; Carapelli, G. (1987). *Il Duomo di Firenze 1822-1887. L'avventura della facciata*. Firenze: il Bossolo.

D'Alessandro, L. (2015). *Il dono di nozze*. Milano: Mondadori.

De Gubernatis, A. (1906). s.v. «Burchi, Augusto». *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*. Firenze: Le Monnier.

vio dell'Accademia, mentre il necrologio dell'artista pubblicato su «La Nazione» del 27 gennaio 1919 riporta come il triste annunzio è dato «dalla moglie Palmira e dalla figlia Anita». Anita Burchi muore nel 1922 e viene sepolta nella tomba della famiglia Coppedè presso il Cimitero delle Porte Sante a San Miniato al Monte.

43 Lettera di Burchi al Direttore dell'Accademia, 27 aprile 1918, in AABAFi, anno 1918, filza 160, n. 11.

44 «La Nazione», 29 gennaio 1919.

e-ISSN 2280-8841

Dezzi Bardeschi, M. (a cura di) (1980). *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*. Pistoia: Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.

Eclettismo a Firenze. L'attività di Corinto Corinti. I progetti del Palazzo Poste e Telegrafi (1985) = *Catalogo della mostra* (Firenze, 17 gennaio-3 marzo 1985). Firenze: Comune di Firenze.

Festa dell'arte e dei fiori. Catalogo delle esposizioni di belle arti (1886). Firenze: Landi.

Fiorelli Malesci, F.; Coco, G. (2017). *Firenze in salotto. Intrecci culturali dai riti aristocratici del Settecento ai luoghi della sociabilità moderna = Atti del convegno di studi* (Firenze, 22 ottobre 2015). Firenze: Regione Toscana.

Francini, C. (a cura di) (2006). *Palazzo Vecchio. Officina di opere e di ingegni*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Galleni, D. (2013). «La formazione di Augusto Burchi, dalla bottega di Gaetano Bianchi alla Sala del Consiglio Provinciale di Cosenza». *Cosenza e le arti. La collezione di dipinti dell'800 della Provincia di Cosenza (1861-1931) = Catalogo della mostra* (Cosenza, 13 giugno-10 agosto 2013). Cosenza: Provincia di Cosenza.

Giannini, C. (1991). «Vicende, allestimenti, patrimonio artistico in Palazzo Medici Riccardi». *Antichità viva*, 30(1-2), 43-52.

Giannotti, A. (2000). «La cancellata Strozzi». *MCM*, 47 (marzo 2000), 45-8.

Ginori Lisci, L. (1983). «The Nineteenth Century in a Sixteenth-Century Florentine Palace». *Apollo*, 255, 392-7.

I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento (2004) = *Catalogo della mostra* (Firenze, 6 aprile-31 agosto 2004). Livorno: sillabe.

Lamberini, D. (1991). «Un "monte di saxi" nuovi. I restauri di Palazzo Strozzi nella Firenze post-unitaria e fascista». *Palazzo Strozzi metà millennio 1489-1989 = Atti del convegno di studi* (Firenze, 3-6 luglio 1989). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 214-42.

Lensi, A. (1911). *Palazzo Vecchio*. Firenze: Alinari.

Lensi Orlandi, G.C. (1965). *Le ville di Firenze di qua d'Arno*. Firenze: Vallecchi.

Marchini, G.; Micheletti, M. (a cura di). *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*. Firenze: Cassa di risparmio, 61-70.

Marini, M. (2006). «'Suggestioni archeologiche' nelle maioliche di Galileo Chini». *CeramicAntica*, 173, 6-26.

Moradei, R., Angellotto, D., Castaldo, V. (2013). «Osservazioni e ricerche sulle vetrate oscurate del Ciclo della Biblioteca Laurenziana di Firenze e realizzazione della loro retroilluminazione». *OPD Restauro*, 25, 81-8.

Morandi, C. (2009). «Augusto Burchi». Cruciani Fabozzi, G. (a cura di), *Palazzo Strozzi Sacrati. Storia, protagonisti e restauri*. Firenze: Giunti, 297-8.

Olsson, N. (1997). «Gaetano Bianchi restauratore e decoratore "Giottesco"». *Antichità viva*, 36(1), 44-55.

Orefice, G. (1986). *Rilievi e memorie dell'antico centro di Firenze 1885 – 1895*. Firenze: Alinea.

Paolini, C. (2013). *A sentimental journey. Inglesi e Americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*. Firenze: Polistampa.

Pola, L.; Dentamaro, D. (a cura di) (2005). *Castello di Acquabella. Il tempo sospeso*. Firenze: Acquabella S.r.l.

Romby, G.C. (1990). «Il monumento diviso: le trasformazioni del palazzo dopo i Riccardi e fino ad oggi». Cherubini, G.; Fanelli, G. (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*. Firenze: Giunti, 170-87.

Torresi, A.P. (1996). s.v. «Burchi, Augusto». *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*. Ferrara: Liberty House.

Vanzi Mussini, F. (1892). «Profili di artisti fiorentini. Augusto Burchi». *Natura ed Arte*, 2 (1892-93), 1-14.

Villa et domaine du Salviatino à Florence et Château d'Acquabella à Vallombrosa. Catalogue des objects d'arts et d'ameublement (1891). Firenze.